بسم الله الرحمن الرحيم

I- مقدمة:

الحمد لله رب العالمين، و الصلاة و السلام على سيدنا محمد المبعوث للثقلين، و على آله و صحبه، و من تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

و بعد:

إن التفكير في موضوع ما، وليد رغبة أكيدة أو فضول بيّن من أجل ملامسة هذا الشيء المبهم في مختلف نواحيه. فالأمر يتعلق بمحاولة الوصول إلى نتيجة معينة وفق المعطيات التي يتكون منها الموضوع نفسه، و الشروط التي يتوفر عليها الدارس أو القارئ من مؤهلات معرفية و خلفية ثقافية.

التفكير في موضوع الصورة الفوتوغرافية كخطاب له جوانب دلالية خاصة و متميزة عن باقي الخطابات الأخرى، جعلني أقبل عليه بنوع من الشغف و الفضول و ألج خباياه و أسراره بكثير من الاهتمام و اللهفة، قد تصل أحيانا إلى درجة الاكتشاف، نظرا لندرة المادة المتعامل معها، و قلة التطرق إليها من طرف الدراسات و التحليلات.

لقد اعتدنا على التعامل مع النصوص النثرية و الشعرية، طبعا مع الاختلاف في المناهج و الأساليب المعتمدة، وفق معطيات و مضمون يحددها التركيب اللغوي للنص و ليس ما يمكن أن يخلص إليه الفكر عبر التخمين و الاستنباط، فإذا كان للقصة مثلا لغة و مفردات تعبر بها عن نفسها وتستند عليها في اللاإدراك، فإن الصورة لا تملك هذه الخاصية و إنما مجموعة من الإشارات و الرموز، يقوم

كل واحد منا بفكها و استيعابها بفضل ما يملك من دقة في الملاحظة و قدرات في الفهم.

انطلاقا من هذه الخصوصية التي تنفرد بها الصورة، ارتأيت أن أقوم بهذه الدراسة و تقديمها للمناقشة في إطار نيل شهادة الماجستير، راجية أن أوفق في ذلك بعون من الله و بحمده. و الدراسة تخص "سيميائية الصورة الفوتوغرافية عبر ظاهرة الاحتفال بالزواج" في منطقة تلمسان. فهذه المحاولة تتجاوز المستوى البسيط الذي يعرضه المشهد المصور بحيث تتعداه إلى الباطن و تخوض في مختلف المتاهات الدلالية التي تشكل في نهاية الأمر المعنى الحقيقي و الرسالة المراد تبليغها للمشاهد. قراءة أي صورة كانت، يجب أن تكون شاملة، دقيقة و موضوعية، تأخذ بعين الاعتبار المناسبة و السياق و علاقات الأيقونية و الرموز مع وظائف الاتصال التي تهدف الافصاح عنها و التي لا يمكن الوصول إليها إلا عبر مستويات متعددة في القراءة. و عليه فإن بحثنا ينقسم إلى كتلتين رئيسيتين، و أجزاء متفرعة عن كل منهما. الأولى تتمثل في عرض نظري شبه مقتضب يعرّف ماهية السيميائية كأداة تحليل و مختلف الاصطلاحات التقنية التي تحملها و التي نرتكز عليها في العرض. أما الكتلة الثانية فتخص الجانب التحليلي التطبيقي لظاهرة الاحتفال بالزواج و دراسة مقارنة بين موكب الجنازة عند كورتاس و موكب الزفاف، و ذلك إثراءً للموضوع و تجسيدا للعلاقة الجدلية التي تربط بين فلسفة الفرح و الحزن.

و أخيرا، لا تفتني الفرصة، دون أن أقدم تشكراتي الخاصة لكل من ساعدني في إبراز هذا البحث المتواضع و خاصة أستاذي الدكتور بن مالك رشيد الذي قدم لي الكثير من الدعم و النصح.

عنوان البحث

سيميائية الاحتفال بالزواج من خلال الصورة الفوتوغرافية
"منطقة تلمسان نموذجا"

محتويات البحث

II- تعريف السيميائية:

ليس من السهل رصد تاريخ السيميولوجيا بكيفية دقيقة و نفهم ببساطة أنها تتمازج مع ما سميناه لاحقا باللسانيات و تجاوزًا بالفلسفة الكلاسيكية فمنذ التصنيفات المقررة في القرون التي تسمى كلاسيكية (القرنين السادس عشر و السابع عشر)، فإن المحتوى الدلالي و الإيديولوجي لهاته الدراسات تبقى واحدة في عمقها. هذا هو مصدر اضطراب المحلل لتمييز السيميولوجيا عن مجالات التحليل الأخرى المعايشة لها.

نجد مصطلح سيميوطيقا Sémiotiké في اللغة الأفلاطونية إلى جانب نحو Grammatiké الذي يعني تعلّم القراءة و الكتابة و مندمج مع الفلسفة أو فن التفكير.

و من الواضح أن السيميوطيقا اليونانية لم يكن هدفها إلا تصنيف علامات الفكر لتوجيهها في منطق فلسفي شامل

يختفي المصلح لمدة طويلة و لا نجده إلا في دراسة الفيلسوف الإنجليزي John Locke (1632-1704) تحت اسم Sémiotiké و بدلالة جد مشابهة لتلك التي قدمتها الفلسفة اليونانية الأفلاطونية. كما يجب انتظار أواخر القرن التاسع عشر لجمع التعريفات الأولى و المحددة للسيميوطيقا القديمة بقلم أحد الجامعيين: "ش.س. بيرس Charles Sanders Pierce (1874- 1914) و الذي استعار فيه بيرس مصطلح Sémiotic من التسمية التي أطلقها "جون لوك" على العلم الخاص بالعلامات و الدلالات المنبثقة عن المنطق و الذي كان "لوك" ينظر إليه باعتباره علم اللغة؛ فامتد سعيه ليشمل المفاهيم الخاصة بعلم النفس و الأديان.

المصطلحان سيميوتيكا Sémiotic و سيميولوجيا Sémiologie مترادفان: الأول من الإنجليزية، و الثاني من الفرنسية (و تكون إذا ازدواجيا فرنسيا Sémiotique انطلاقا من المصطلح الإنجليزي).

سيتعايشان لمدة طويلة إلى أن يوضع تمييز منهجي بين سيميولوجيا و سيميوطيقا تشمل كل سيميوطيقا أو سمي Semie بالنسبة للميدان السيميولوجي ما يماثله كل لسان Langue بالنسبة للغة Le langage [1]

ما يمكن قوله هو أنه بالرغم من أهمية هذه النواة المشتركة، و رغم أهمية المشروع، "فالسيميولوجيا العامة"، اليوم، "كعلم ما تزال في طفولتها" أي أنه لا توجد سيميولوجيا واحدة ذات مجموعة من المفاهيم و المناهج. فهناك تباينات أساسية هي مصدر الاتجاهين الرئيسيين اللذين يمكن أن تميزهما، إجمالا داخل السيميولوجيا المعاصرة: أي المدرسة "الأمريكية" المنبثقة عن بيرس و التي يمثلها مؤلفون مثل موريس و كارناب و سيبووك...إلخ. و المدرسة "الفرنسية" أو بالأحرى "الأوربية" المنبثقة عن سوسير و التي يمثلها بويسنس و يمسليف بربيطو ... إلخ.[2]

إن كل اتجاه من هذين الاتجاهين بعيد عن تشكيل كتلة متجانسة.

السيميولوجيا تبقى غير معروفة بالنسبة للكثير من الناس و القليل منهم يستطيع أن يحدد ماذا يكشفه نظريا حقل البحث في هذا العلم.

السيميولوجيا أو السيميوطيقا تحدد على أنها علم الأدلة و قد كان ينظر إليها على أنها نظرية عامة للكلام. و قد أخذت تتخذ شكل علم مستقل بمساهمة المنطقي الأمريكي ش. ساندرسبيرس Charles Sander Pierce . (1839-1914) ، إضافة إلى أعمال فردينار دي سوسر F. de Saussure [3] و الذي استطاع أن يحدد اللغة "كنظام أدلة التي تعبر عن أفكار و التي يمكن مقارنتها مع أنظمة أدلة أخرى ككتابة، أبجدية الصم و البكم، الشعائر الرمزية، أشكال الأدب،..."[4].

---

[1] - Christian Metz, les sémiotiques ou sémie, communication n° 07 1966, Le seuil, p.50.

[2] - مارسيلو داسكال " اتجاهات السيميولوجيا المعاصرة، ترجمة حميد الحمداني، محمد العمري، عبد الرحمن صنكول، محمد الولي، مبارك حنون، افريقيا السوق، 1987، ص: 18.

[3] - R.Jakobson, Essais de linguistique générale T1, Paris Minuit P.11.

[4] - E. Benveniste, problèmes de linguistique générale. Genève. Gallimard Paris 1974 p.80.

السيميولوجيا كلمة ذات أصل يوناني "semeion" و التي تعني دليل و "logos" و التي تعني خطاب، و التي نجدها مستعملة في كلمات مثل السوسيولوجيا، الأنتروبولوجيا، و البيولوجيا [1].

و بتعدد الاستعمالات أخذت كلمة " logos" شكلا أوسعا و أصبحت تدل على العلم. فالسيميولوجيا حددت على أنها علم الأدلة كما أسلفنا الذكر و قد حددها دي سوسير " يمكن إذن تصور علم يدرس حياة الأدلة في صلب الحياة الاجتماعية"[2]، فالمقصود هنا بالأدلة هي تلك التي تتضمن رسائل جد هامة للاتصال الإنساني مهما كانت مكونات تلك الرسائل، سمعية، بصرية، سمعية بصرية، إشارية، شمية، لمسية، لسانية،... و يمكن توضيح الاتصال بالرسم التالي.

رسالة

مرسل ------------------> مرسل إليه.

مرسل <------------------ مرسل إليه.

إعادة الرسالة

فسياق الاتصال يمكن أن يحدد على أنه مثلا إذا أراد المرسل أن يبعث برسالة مهما كان شكلها، كتابة،رسم، إشارة إلى المرسل إليه أو مستقبل الرسالة. فإذا استطاع هذا الأخير أن يرد على الرسالة، فهذا ما يسمى بفعل الاتصال Acte de communication و حسب منظورLouis.PRIETO فبعث رسالة يعني إثبات إحدى الروابط الاجتماعية و التي نسميها إخبار "Information" استفهام أو أمر فالمرسل للعلامة أو المنتج للفعل السمي Acte sémique أي إخبار المرسل إليه شيئا

-[1] B.toussaint :Qu’est Pure, La sémiologie Privat 1984 P.11.
-[2] F.De Saussure, Cours de linguistique Générale, Ed. Payot Paris 11.10.1969.

أو استفهامه فذلك الإخبار أو الاستفهام يتضمن الرسالة التي أراد أن يرسلها المرسل مستعملا العلامة Signe [1].

و بالإمكان ذكر مختلف أنواع الأدلة بنوع من الإيجاز و هذا سيفيد في تحليل الصور الفوتوغرافية المتعلقة بالزواج حسب التصنيف الذي وضعه "برنار توسان"

1-/ الأدلة اللسانية:

و التي تمثل القسط الوافر لمكونات وسائل الاتصال الإنساني أو السيميولوجيا اللسانية.

و يمكن تقسيم الأدلة اللسانية إلى صنفين:

أدلة الكلام و أدلة الكتابة، الوحدة الصوتية الدنيا و هي ما يسمى بالفونيم Phonème أي الوحدة المكونة للكلام.

و الأدلة الدنيا minimaux للكتابة متمثلة في القاعدة المعجمية lexicale للأبجدية و هذا باختلاف الأبجديات في لغات عديدة مثل اليونانية، اللاتينية، العربية، و التي تسمى graphéme [2] و المكونيين اعتباطيا باللغة و هذا يتقارب إلى ما أسماه فردينان دي سوسير "اعتباطية الدليل" "l'arbitraire du signe" و يقصد بذلك العلاقة بين الدال و المدلول يكون اعتباطية أي لا توحي الدوال بمدلولاتها بشكل تلقائي و طبيعي فمثلا لو أخذنا كلمة أسد أو غير ذلك فرسالة هذه الكلمة يمكن التعبير عنها بأدلة لسانية أو غير لسانية أي "سميولوجية".

فحسب منظور برنار توسان: " كل نظام سميولوجي ليس بالضرورة كلام و لكن الكلام إنه نظام سميولوجي". [3]

---

[1]- Messages et signaux, Louis Prieto, P.13.
[2]- ما معنى السيميولوجيا لبرنار نوسان، ص: 16.
[3]- ما معنى السيميولوجيا لبرنار نوسان، ص: 20.

و عليه يمكن فهم كلمة أسد أو ثور عن طريق الرسم أو إظهار صورة فوتوغرافية أو القيام بصوت يوحي إلى هذا الحيوان.

-/ الأدلة غير اللسانية:

إن أنظمة الاتصال ذات التعبير غير اللساني تظهر في مجتمعنا على أشكال إيقونية، إذ أن الإيقونة تمثل موضوعها من خلال التشابه بين الدال و المدلول في المقام الأول و قد ورد تعريف الإيقونة في ترجمة سيد قاسم كالتالي: "إن الإيقونة علاقة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل سمات تمتلكها و خاصة بها هي وحدها... فقد يكون أي شيء إيقونة لأي شيء آخر سواء كان الشيء صفة أو كائنا أو فردا أو قانونا بمجرد أن يشبه هذا الشيء و يستخذم علامة له"[1].

يمكننا أن نوجز وسائل التعبير المستخدمة في التواصل الإنساني و المتمثلة في الأدلة الشمية، الأدلة اللمسية، الذوقية، السمعية البصرية، الإيقونية، و التي لا نستطيع إنكار فائدتها من الناحية السوسيولوجية و الإيديولوجية خاصة في ميادين التلفزة، السينما، الفوتوغرافيا، الإشهار إلى غير ذلك و لتكن البداية بالأدلة.

1/ الأدلة الشمية: Signes olfactifs

الكثير من العمليات الاتصالية و الإخبارية تتم عن طريق حاسة الشم و التي بواسطتها استطاع الإنسان أن يشم مختلف الروائح و بالتالي ترتيبها و إعطائها دلالات اجتماعية و ثقافية و استطاع أن يميز بين الرائحة الطيبة و الرائحة الكريهة[2].

---

[1]- مدخل إلى السيميوطيقا، ترجمة سيد قاسم، دخر حامد أبو ريد. ص:90.

[2]- الرائحة الطيبة ذات أصل نباتي كالأزهار و الأعشاب، و الرائحة الكريهة ذات أصل حيواني أو جسماني مثل العرق، الحليب،...

و حسب منطوق "توسان" فالرائحة عند بعض الأنواع الحيوانية هي بمثابة "دليل" للتعريف بين الأجناس sexe [1]. و من هنا اخترع الإنسان العطر الصناعي الذي يعوض الرائحة الطبيعية للإنسان و بالتالي فيه استخلاف للإتصال، الابتدائي الشمي الطبيعي. فمثلا العطر النسائي بإمكانه أن يكون مهيجا و بالتالي يكون حافزا على الاتصال، و كذلك في مجال الطبخ، فالكثير مثلا من العناصر الدلالية لمادة الطبخ gastronomie مثلا. مدة الطبخ، طزاجة مواد الطبخ متعلقة بالمعرفة الشمية و التي من الصعب إدماجها في أنظمة الاتصال المعهودة سواء اللسانية أو المرئية أو السمعية، و هذا نظرا لصعوبة وصفها و حسب رأي "توسان" فسيمولوجيا الروائح لم تنشأ بعد بالرغم من وجود دراسات سوسيو نفسية في المجال الإشهاري على الصعيد المنهجي و تبقى حاسة الشم أداة للاتصال.

2/ **الأدلة اللمسية: signes tactiles:**

نجد هذا النوع من الأدلة مستعملا في مجال قراءة المكفوفين على طريقة براي Braille. إذ يعوض البصر باللمس. فاللمس خاصة عند الطفل هو أول طريقة للتقرب من الأشياء و لمعرفتها، خاصة معرفة البارد و الساخن؛ كذلك تتجلى اللمسية في اتصال الطفل مع جسم أمه، إحساسه بالدفئ و كذلك و امتصاصه لثديها. و يمكن هنا الإشارة إلى أعمال "سيغموند فرويد" فيما يخص مفاهيم "stades lilibinaux" و قد أوضح ذلك ويلفرايد دايم إذ يقول:" في التثبيت اللمسي أو fixation orale إن الثدي الأموي و ليس الأم التي لها قيمة للشيئ المرغوب فيه و الذي يصبح الشيء الذي يقود للحب l'impulsion"[2].

---

[1]- Qu'es que la sémiologie. B. Toussaint. P.35.

[2]- Wilfield Daim ; Transvaluation de la psychanalyse, P.217.

نجد الأدلة اللمسية كذلك في العلاقات الغرامية كالقبلة أو لمس يد المرأة أو الصفعة؛ كما يتجلى الاتصال اللمسي عندما نلمس ملابس حريرية أو قطنية و كذلك في اتصالنا مع الأشياء الجذابة التي تستدعي لمسها و بالتالي تذوقها.

3/ **الأدلة الذوقية: signes gustatifs:**

تتجلى بوضوح هذه الأدلة في مجال الطبخ، و يمكننا أن تستعير فكرة "توسان" التي تشير لذات الإنسان عندما يأكل فإنه يعقلن و يثاقف انطباعاته الطبيعية، يعقلن مثلا طرق تحول الأكل أي الحالة التي يكون عليها قبل نضجه و يثاقف طريقة الأكل. و كل هذا مرتبط بمفهوم فرويد la libido orale أي درجة التحسس للرغبة الفمية plaisir buccal إذ يقول: "لو سألنا رضيعا ما هو الأهم في العالم، يقول بكل تأكيد ثدي أمه"[1]. فثدي الأم هو أول شيء يسمح بالتصال مع العالم الخارجي و يمكن في هذا المجال الاستفادة من أعمال Levi Strauss فيما يخص تحليله لنبات الطبخ و إبرازه لعمليات الانتقال من الطبيعة إلى الثقافة، أي كيف أن اللحم قديما كان يؤكل من غير طهي ثم بالتطور الفكري أو التكنولوجي أصبح يطهى، كما نجد أن Strauss قد حدد الوحدة الذوقية الدالة ذات قاعدة بما أسماه gusème أو الذوقي إذ يقول: "يظهر لي أن الطبخ مجمع تحليلي لعناصر متكونة و التي نستطيع أن نسميها gustème و التي هي منظمة من خلال بنيات تعارضية d'opposition و عكسية de corelation و يمكن القول بأن هذه البنيات تساهم في ترتيب النتائج المحصل عليها من خلال التذوق الحلو/المر، الطازج/النيء، المشروبات الحليبية/المشروبات الكحولية، المشوي/المغلي..."[2]. و يبقى البحث في هذا المجال قائما إذا كان للطبخ خطابا ذات مستويات ثقافية، أسطورية أو تاريخية.

---

[1]- نفس المرجع، صفحة 208.

[2]- المرجع السابق، صفحة 105.

4/ **الأدلة الإشارية:** signes gestuels ou kinésiques: لقد حدد السيميولوجي الإيطالي أمبيرطو ايكو Umberto Eco كلمة كينيزيك kinésique مجموعة دالة لإشاريات مجتمعية socialisée و التي تسمى "kinéme" كوحدة دلالية دنيا. فاستعمال الإشارة مثلا عوض نطق بعض الكلمات السوقية كالشتم و السب بإشارات تكون متداولة بين الناس؛ كما تستعمل الإشارات عندما لا نعرف مثلا التكلم بلغة أجنبية، فنلجأ إلى بعض الإشارات[1] لتعيين شيء ما أم اتجاه ما.

كما نجد بعض الإشارات مقترنة ببعض الرموز مثل اليد أو ما يعرف بالخامسة و التي تستعمل عادة ضد الحسد و الإصابة بالعين، هناك إشارات عديدة لا يمكن حصرها كلها، فالدراسات السيميائية للكلام الإشاري هي لحد الآن دلالية محضة، إنها تهتم بالدلالات عوض العناصر الإشارية الدالة.

5/ **الأدلة السمعية:** Les signes auditifs:

حاسة السمع تلي حاسة البصر بالرغم من اختلاف الأدلة المستعملة أثناء التواصل و يمكن إدراج الأدلة اللسانية ضمن أنظمة الاتصال السمعي البصري و ذلك أثناء القراءة (إننا نقرأ و نسمع لغة). و أنواع أنظمة الاتصال السمعي تتعدد و يمكن حصرها في ثلاثة أنواع، منها الصوتيات الوحشية phonèmes sauvages ، الأصوات الطبيعية، و الأجراس الثقافية les sonorités culturelles.

أ/ الصوتيات الوحشية:

المقصود بها تلك الصوتيات التي ليس لها قاعدة ضمن قوانين الترتيب الألسني أو ما يعرف بـ la taxinomie linguistique و التي تعرف عند بعض اللسانيين باسم orelniphonèmie و التي ليس لها دلالة كالتكلم مع الرضع أثناء مداعباتهم مثلا (غ غ، بست...).

[1]- لا يمكن إدراج إشارات "الصم و البكم" التي تعتبر بمثابة تعويض اللغة المكتوبة باللغة الإشارية.

ب/ الأصوات الطبيعية:

تشمل كل الأصوات التي نسمعها يوميا من ضجيج، جرس الهاتف إلخ ...

ج/ الأجراس الثقافية:

منتجة من قبل الإنسان قصد التواصل مثلا الموسيقى و التي تتعدد في مرجعيتها الثقافية من منطقة إلى أخرى. و الموسيقى باعتبارها مادة صوتية، فهي مكتوبة كذلك النوتات les notes و التي بدورها تسمح بتشفير الأصوات.

يلي الأدلة السمعية ما يعرف بالسمعي البصري و الذي يرتبط بالأيقونة و يتمثل ذلك في التطور التكنولوجي للسينما.

يلي هذا، تطور التلفزة و غير ذلك من الأجهزة السمعية البصرية التي تعتبر بمثابة وسائل اتصال ثانوية و كأشكال تعبير. التعبير عن الواقع بالدرجة الأولى، فالسيميولوجيا كان لها الفضل في إخراج العديد من أنواع الاتصال إذ أن معظم الأعمال كانت حول الرسائل السمعية البصرية بمساهمة علماء الاجتماع للاتصال.

فالوسائل السمعية البصرية تعتبر بمثابة مشاهد للواقع و للحياة اليومية، و هذا لمدى تعبيرها الواقعي للأحداث دون زيف و كذلك لارتباطها بفكرة إعادة انتاج الواقع أو كما حددها رولان بارت صدى الواقع l'effet du réel[1].

الدلالة اللفظية:

تتحدد بالعلاقة بين اللفظ و الصورة السمعية[2] أو المسموع و المعنى و ترتبط بالقصد و المراد[3].

و قد يستعمل أثناء الكلام الإشارة المرئية و التي لها فائدة. هذا ما يظهر جليا في قول الجاحظ " و المغني قذ يوقع بالقضيب على أوزان الأغاني. و المتكلم قد يشير برأسه و يده على أقسام كلامه و تقطيعه، ففي قوى ضروب الحركات على

---

[1]- رولان بارت .L'obvie et l'obtus. P.11

[2]- ف. دي سوسير "دروس في اللسانيات العامة ص.108.

[3]- الجاحظ، "البيان و التبيين"، شركة الكتاب اللبناني، بيروت 1968.

ضروب الألفاظ، و ضروب المعاني و لو حبطت يده، و منعت حركة رأسه لذهب ثلثا كلامه"[1].

و إلى جانب وجود الإشارة المرئية، هناك الكتابة و التي تدل على اللفظ و المعنى و الذي غالبا ما نجد اختلافا بين اللفظ و الكتابة في طريقة الإيصال و التي تفيد إلى إعلام الغالبين من الموجودين في الزمان، أو من المستقبلين إعلاما بتدوين ما علم... فاحتيج إلى ضرب آخر من الإعلام غير النطق فاخترعت أشكال الكتابة و قد أشار إلى ذلك ابن سينا في العبارة إذ يقول: "الألفاظ و الكتابة هي أدوات دلالية، فما يخرج بالصوت يدل على ما في النفس و هي التي تسمى آثارا و التي في النفس تدل على الأمور و هي التي تسمى معاني أي مقاصد النفس. كما أن الآثار أيضا بالقياس إلى الألفاظ معان و الكتابة تدل على اللفظ إذ يحاذي بها تركيب اللفظ و اختير ذلك للسهولة"[2]. و على هذا الأساس، فالدلالة اللفظية المحددة من قبل ابن سينا لا تبتعد كثيرا عما أوضحه ف دي سوسير، فالدال و المدلول من المفاهيم الأساسية التي ارتكزت عليها النظرية السوسيرية و السيميائية عامة. و لقد عرف دي سوسير الدليل الألسني كالتالي: "وحدة نفسية ذات وجهين... و هذان العنصران مرتبطان ارتباطا وثيقا و يتطلب أحدهما الآخر... و نطلق على التأليف من التصور concept و الصورة السمعية image acoustique الدليل... و نقترح الاحتفاظ بكلمة دليل لتعيين المجموع و تعويض التصور و الصورة السمعية على التوالي بمدلول و دال"[3].

من هذا التحديد، يتضح أن الدليل يتكون من الدال و المدلول، و الصورة السمعية هي الوسيط، أما المدلول فهو التمثيل الذهني للشيء و يتشابه مع الدال

[1]- نفس المصدر، ص: 1-2.
[2]- العبارة لابن سينا، ص: 2-4.
[3]- دروس في اللسانيات العامة، ف دي سوسير، ص. 99.

و ذو طبيعة نفسية، و العلاقة بين الدال و المدلول اعتباطية إذ لا توحي الدوال بمدلولاتها بشكل عفوي و طبيعي.

فالدليل لا يوحد الشيء و الاسم و لكنه يوحد المفهوم و الصورة و هذا ما أوضحه Ullman في كتابه إذ اهتم بالمعنى بحيث أن عالم المعاني يهمه بشكل أساس ما تعبر عنه كلمات اللغة من مفاهيم بحيث بإمكانه أن يكون هناك تحول في الاسم أو المعنى:

1/ **تحولات الاسم:**

*- إما عن طريق يتماثل بين المعاني.

*- إما عن طريق التجاور بين المعاني.

2/ **تحولات المعنى:**

*- إما عن طريق التماثل بين الأسماء.

*- إما عن طريق التجاور بين الأسماء[1].

فدي سوسير و أولمان يشتركان في إقصائهما للأمر الخارجي (المرجع)، ذلك أن الألفاظ دالة على المعاني الذهنية و قد أوضح ذلك الإمام الغزالي إذ يقول: "... إن للشيء وجودا في الأعيان ثم في الأذهان، ثم في الألفاظ ثم في الكتابة. فالكتابة دالة على اللفظ، و اللفظ دال على المعنى الذي في النفس و الذي هو مثال الموجود في الأعيان"[2].

و الدلالة اللفظية نجدها متكونة من ثلاث تركيبات:

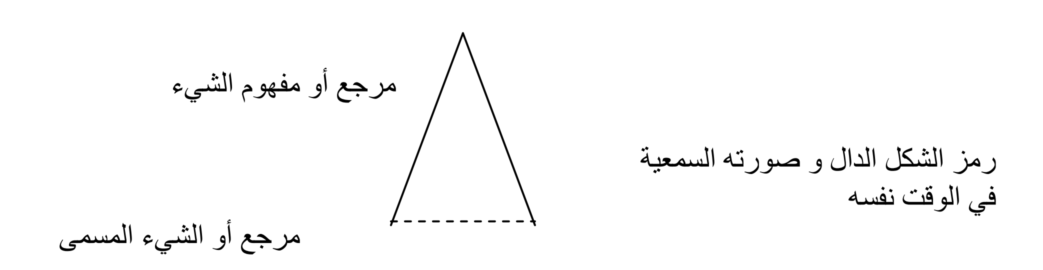
---

[1]- بيير جيرو، "علم الدلالة"، ترجمة، د. منذر عياشي، ص: 86.
[2]- معيار العلم للغزالي ط. دار المعارف، مصر 1963، ص: 35-36.

لفظة ---------> صورة ذهنية ------------> أمر خارجي

دال   مدلول   مرجع

هذه التركيبات متجلية بشكل أوضح في المثلث الذي وضعاه "أوجدن" C.K Ogden و ريتشاردس Richards في كتابهما "معنى المعنى" الصادر سنة 1923.



و هناك علاقة بين المرجع و الرمز و الدال على ذلك الخط المنقطع[1]، و قد استعمل المرجع عند الأوروبيين بينما عند العرب قد استعمل مصطلح الأمر الخارجي و هو يستخدم للدلالة على الواقع الخارجي اللساني extra linguistique و الذي هو موضوع التواصل، و بما أن الأمر الخارجي مرئي و أن الحقل المرجعي مشكل بالتجارب المعاشة، فإن الشيء المدرك لا يكفي لتحديد المرجع، و عليه ف "بنفنيست" قد أسمى الضميرين "أنا" و "أنت" بالإشاريين indicateurs [2] و اعتبرهما "دليلين فارغين" و لا يرجعا للواقع، و إلى جانب الضمائر، هناك الإشاريات المكانية (هذا، هناك،...) و كذلك الإشاريات الزمانية (اليوم، الغد،...)، إلى جانب أسماء العلم و التي لا تملك مرجعا ثابتا[3]. و باعتبار العالم مخزنا للأدلة و الإنسان هو الذي ينمذج صورة هذا العالم من خلال ثقافته، و من هنا ينتج معاني

---

[1]- بيير جيرو، علم الدلالة، ت، د. منذر عياشي، ص: 40.

E. Benvenist « problèmes de linguistique générale ». Ed. Gallimard Paris 1966. P.253. -[2]

[3]- نفس المصدر، ص: 253.

و دلالات، دلالات تتعلق بالعالم الطبيعي مثل الغيوم أو لون السماء الذي يشير إلى حالة البحر، و دلالات تتعلق بالإنسان و سلوكاته. و من بين العلماء المهتمين بالدلالات "التهانوي" إذ حدد الدلالة العقلية كون العلاقة بين الدال و المدلول سببية أو عليّة كاستلزام الدخان للنار أو استلزام النار للحرارة.

وهناك تلاق بين هذا التحديد و التعريف الذي قدمه "بيرس" للمؤشرindice و الإشارة indication . فالمؤشر عرف كالتالي "فالمؤشر هو علامة تخيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع فعل هذا الشيء عليها في الواقع"[1].

والدلالة الإشارية تكمن في العلاقة التجاورية بين الإشارة و المدلول مثلا الطرق على الباب الذي يدل على وجود شخص بالخارج. وقد ميز بويسنس bunsens الإشارة و قسمها إلى ثلاثة أقسام.

1- الإشارة العفوية: وقائع تمدنا بإشارات، وقائع طبيعية أو مصنوعة بدون أي قصدية في إنتاجها مثل لون السماء الذي يكشف للصياد أو الفلاح أو السائح مثلا عن حالة الجو.

2- إشارة عفوية مغلوطة كاللجوء أحيانا عند بعض الناس لاستعمال اللكنة قصد إيهام الناس آخرين بأنهم أجانب.

3- الإشارة القصدية : أنتجت عن قصد كعلامات المرور[2] ما يمكن استنتاجه هو أن جل هذه المصطلحات (الدلالة العقلية، المؤشر، الإشارة) تلتقي حول مفهوم واحد للعلاقات بين الدال و المدلول و المتمثل في العلية الخارجية.

---

[1]- مدخل إلى السيميوطيقا : سيد قاسم، ناحد أبو زيد. ج (2) منشورات الدار البيضاء 1987 / 90 .

[2]- « Bunssens la communication et l'articulation » PVF Paris 1967 p.15.17

سيميولوجيا الدلالة :

مرد هذا الاتجاه إلى "رولان بارث" الذي يرى أن جزءا كاملا من البحث السيميولوجي مرده إلى مسألة الدلالة من خلال مؤلفاته.

« Mythologie ». « Élément de semiologie »

« La réthorique de l’image le degré zéro de l’écriture »

فالحدث السيميولوجي لا يمكن أن نصنفه دون الممارسة الكلامية هذا ما أكده "مونان" إذ يقول "بأن الألسنية ليست جزءا و لو منفصلا من السيميولوجيا و لكن الجزء هو السيميولوجيا باعتبارها فرعا من الألسنية، و بالضبط ذلك القسم الذي يستحمل على عاتقه أكبر الوحدات الدالة للخطاب".

فكل المجالات المعرفية ذات العمق السوسيولوجي الحقيقي تفرض علينا مواجهة اللغة ذلك أن "الأشياء" تحمل دلالات و ما كان لها أن تكون أنساقا سميولوجية لولا تدخل اللغة.

هذا ما جعل "بارث" يرى أنه من الصعب جدا تصور إمكان وجود مدلولات تنسق صور أو أشياء خارج اللغة، بحيث أن إدراك ما تدل عليه مادة ما يعني اللجوء قدريا إلى تقطيع اللغة فلا وجود لمعنى إلى بما هو مسمى وعالم المدلولات ليس سوى عالم اللغة فأصحاب هذا الاتجاه يرفضون الفصل بين الدليل و المؤشر باعتبارها فعل اجماعي، ففي كل دليل يوجد مستويان للمعاني، باعتبار أن سيميولوجيا الدلالة تأخذ على عاتقها في كل دراسة، نظام اللغة، باعتبارها فعلا اجتماعيا.

1- مستوى اصطلاحي Dénotatif

2- مستوى إيحائي Connotatif

و لقد حدد "هيمسليف" في دراسته المعنوية

الإصطلاح بأنه (prolégomènes d’une théorie du langage)[1] تعقيد دال (العلاقة بين الدال و المدلول.)[2] (signifiant complexe) كنظام أول للتعبير و الاتصال.

و قد حدد كلمة إيحاء كنظام ثاني للفهم (الإيديولوجي التاريخي الاجتماعي...) بالنسبة له يوجد لغة كلام الإيحاء و شغرة الإيحاء، فكلمة إيحاء لم تظهر على يد "هيمسليف" و لكن هناك من استعملها قبله، هو الفيلسوف stuart mill حوالي سنة 1843.[3] و في 1920 في كتاب معنون "دلالة الدلالة" فبالنسبة لهؤلاء المنظرين فكل دليل يصطلح و يوحي في آن واحد فالإيحاء هو مبدأ عام للتشخيص و للترتيب الاجتماعي و هذا ما جعل s.mill يعتقد بأن الدلالة الحقيقية لمفهوم ما هي إيحائية.[4]

و في الولايات المتحدة الأمريكية قد استعمل اللساني osgood كلمة إيحاء و الذي يعتقد بان قياس الدلالة بنظام الفارق الدلالي.Différentiel sémantique

سيميولوجيا التواصل:

يتبنى هذا التيار كل من بريبطو l.prieto و مونان mounin و بويسنس E buyssens و المبدأ الذي يحكم تصورهم هو أن الدليل أداة تواصلية. و قد تطورت سيميولوجيا التواصل بعد أن نشر "بويسنس" سنة 1943 دراسة تحت عنوان.

Les langages et les discours

Essai de luiguistique Fonctionnelle

Dans le cadre de la sémiologie

---

[1]- Introduction a la sémiologie G mounin p 12

4- Elements de sémiologie ??????? p.80

5- Bernard toussaint qu’est ce que la sémiologie privât 1984 p.74

[4]-نفس المرجع ص. 73

و قد عرف السيميولوجيا باعتبارها "دراسة طرق التواصل، أي دراسة الوسائل المستخدمة للتأثير على الغير و المعترف بها بتلك الصفة من قبل الشخص الذي نتوخى التأثير عليه".[1]

و حسب "جورج مونان" وtroubtzkoy و Martinet و خاصة buyssens و pieto هم الذين أسسوا القواعد الثابتة للسيميولوجية بإمكانها أن تعرّف على أنها " وصف لوظيفية أنظمة الاتصال الغير لسانية من البطاقة حتى نظام المرور...[2].

فالسيميولوجيا غير محددة عندما نتكلم عنها كعلم عام لكل أنظمة الاتصال. هذا الطرح ناتج عن أسباب نظرية و منهجية و هذا راجع ربما لأن محاولات تطبيق هذا العلم على كل أنواع المواضيع أو الذي ندرسه لم يوضع على أنه نوع للاتصال بل فقط كمجموعة لأفعال دلالية حسب منطوق "مونان".[3]

الدلالة الطبيعية:

العلاقة بين الدال و المدلول تكون طبيعية سواء طبيعة اللفظ أو طبيعة المعنى أو كليهما. مثلا كدلالة (أح ، أح) على السعال. أو مثلا عندما نصادف إنسانا فجأة من غير أن نتوقع رأيته أو عندما نمسك طائرا و يحدث أصوات نكون ناتجة عن الطبع.[4]

و يتناسب هذا التحديد مع التفسير المقدم من قبل "بيرس" للإيقونة و قد أشرنا إليه حينما تعرضنا لتصنيف أنواع الدلالة. "فبيرس" قد عرف الأيقونة على "أنها علاقة تخيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل سمات تمتلكها و خاصة بها هي وحدها... قد يكون أي شيء أيقونة لأي شيء آخر".[5]

La communication et l’articulation liguistrie E. Buyssens PVF Paris. 1967. p12-7

[2]- Introduction à la semiologie G mounin

[3]- نفس المرجع ص 7

[4]-التهاناوي كشاف اصطلاحات الفنون ط إسطنبول 1984 ص 488

[5]-مدخل إلى السيميوطيقات سيد قاسم، ناصر أبو زيد ص 90

فمن هنا يتضح أن الأيقونة تمثل موضوعا من خلال التشابه بين الدال و المدلول.

و تستعمل الدلالة الطبيعية للدلالة على الحالات النفسية و الميزاح و قد أوضح الغزالي ذلك في قوله : " و أما دلالة ما في النفس على الأمور فدلالة طبيعية لا تختلف لا الدال و لا المدلول عليه "[1].

يتطابق هذا التعريف مع التقسيم الذي وضع للدلالات، أي الطبيعة، كالأمراض التي تدل على وجود المرض، و دلالات بعض لأصوات الحيوانات و كيفيات تنظيم الاتصال فيما بينها و هذا يدرج في القسم الخاص بالسميائية الحيوانية.[2]

و هناك دلالات تحدث من غير قصد (كالحمرة) الدالة على الخجل أو (الصفرة) الدالة على الوجل. و هناك أيضا الدلالة الوضعية. فالدلالة بين الدال و المدلول اتفاقية وضعية، و هذا يتناسب مع التعريف الذي وضعه "بيرس" للرمز.

الأدلة الأيقونية:

يرجع الفضل في استعمال مصطلح "أيقونة" إلى ش بيريس ch.pierce و الذي يقصد به كل أنظمة إعادة الإنتاج التماثلي analogique غير الأنظمة اللسانية و الكلمة ذات أصل يوناني و تعني "صورة" و التي إعتمدت قديما في مرجعيتها دلالة "صورة الله" التي شيئا فشيئا أخذت كلمة صورة تجد سندا لها في التحليل imagination و الأيقونة تمثل موضوعها من خلال التشابه بين الدال و المدلول.

و قد عرفها "بيرس" بقوله "إن الأيقونة تخيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل سمات تمتلكها و خاصة بها هي وحدها...

---

[1]- معيار العلم للغزالي ط مصر 1969 ص 75.76

[2]- نجده أكثر توضيحا في "ما معني السيميولوجيا . لبرنار توسان ص.8

فقد يكون أي شيء أيقونة لأي شيء آخر سواء كان الشيء صفة أو كائنا فردا أو قانونا، بمجرد أن يشبه هذا الشيء و يستخدم علامة له"[1].

و لقد عرف الأيقونيزم l'iconisme عدة إضطرابات من قبل أصحاب التيارات الرافضة لفكرة إعادة إنتاج الواقع، حيث أن الفوتوغرافيا أخذت تدريجيا بعض أنواع التعبير للرسم و التي اعتبرها "ش بودلير" ch baudlaire "مجرد اختراع لفنانين معاصرين أغبياء أو كملجأ للرسامين الفاشلين"[2]. و السينما بدورها جاءت لتعوض الفوتوغرافيا بنوع من الحركة و بعد ذلك جاءت الصورة التلفزية و التي تعتبر كامتداد للصورة بصفة عامة.

و تبقى الصورة حسب منظور "رولان بارث" غامضة إذ يقول "فبقدر ما يكون الحديث عن صورة ما عملا مسموحا به، بقدر ما يبدو لي الحديث عن الفوتوغرافيا حديثا شائكا".[3]

و المقصود من هذا القول هو أن الحديث عن العمل الإبداعي كخطاب (بما فيه الفوتوغرافيا) هو حديث من خطاب غامض و شائك في الوقت نفسه لأن الكلية التي تميز هذا الخطاب (الفوتوغرافيا كأحد أشكاله) يمكن إعادة تركيبها باعتبارها تعددية من المدلولات تتجانس في دال واحد.

و السؤال المطروح هو أنه كيف يمكن تفسير الصورة الفوتوغرافية باعتبارها خطابا ملتبسا، أي ما هي الآليات التي تحكم هذا الخطاب؟ و على هذا الأساس، فإن أي خطوة نقوم بها في هذا المجال هي إجرائية و نسبية أيضا و الهدف منها هو الاقتراب من الموضوع.

و لكي نزيد المسألة وضوحا، يمكننا الاستفادة من قول Susan Sontag إذ تقول: "يمكن اعتبار الصورة الفوتوغرافية بمثابة نسخة للشيء المصور، لكن

1- مدخل إلى السيميوطيقا ج (2) سيد قاسم، نصر حامد أبو زيد 1987 ص 90.
2- Gisele Freund « photographie et société
3- Ralaud barthes « la chambre claire » note sur la photographie ed gallimord 1980 p 16

و بالرغم من صدق المشابهة التي تمنح الصور الفوتوغرافية السيطرة، و المصلحة و الإغراء، فإن عمل الفوتوغرافيين لا يخرج عن قاعدة الارتباك و الغموض التي تحدد بالطبع خصوصية كل علاقة بين الفن و الحقيقة، حتى إذا ما كان همهم الأول هو عكس الواقع، يصيرون مهووسين في تفكيرهم ضمنيا بضرورات الذوق و الشعور بالأخلاق... و بالرغم من صحتها إن الآلة تعمل على أكثر من تأويل الواقع".[1]

فتفسير هذا يتجلى في المعادلة الصعبة التي تسعي الصورة الفوتوغرافية تقديمها للجمهور كنموذج أو كإنتاج للواقع بصدق، و مماثلة، و دقة فهذا لا يمنع من تسرب بعض النزوات الذاتية إليها، و تنتهي إلى نتيجة مؤداها هو أن الصورة الفوتوغرافية هي إعادة إنتاج بشكل لا نهائي ما تم إنتاجه مرة واحدة. فحاجتها للعالم الخارجي أمر ضروري في بناء موضوعها، لكن لتأسيس ذاتها، تجد نفسها مدفوعة للتعالي عن هذا الواقع إذا لم نقل تجاوزه و بذلك تكون الصورة الفوتوغرافية قد استطاعت أن تخلق مرجعيتها الخاصة، و خطت خطوة نحو بناء كينونتها، وعليه تشترط الصورة الفوتوغرافية، و هي تقدم نفسها كمساحة واحدة، كلحظة ثابتة، تراهن في حقيقة الأمر عن قارئ له قدرة على تفجيرها.

من بين النتائج المتوصل إليها من خلال تحليل الصورة و بلاغتها هي أن الأدلة الأيقونية غير ثابتة، شيء إشارة، لون، لا تمثل دلالة ثابتة.

ففي الواقع الصورة لا تطلع أبدا عن نفسها، فهي لا تتحدث أبدا عن نفسها، دلالتها تفوق شكلها التعبيري ففن الرسم الذي يقال عنه بأنه تجريدي يعتمد على مدلولات بسيكولوجية في دلالته. فالدال الأيقوني ينفلت دائما.

فلا يوجد تعريف نظري محدد عن الصورة. و هذا ما يفسر اتساع أغراض السميوطيقا الإيقونية للصورة رسمية، سينمائية، تلفزية، فوتوغرافية.

---

[1]- Susan sontag : sur la photographie ; ed : 10/18 janvier 1983, p 15

نبذة وجيدة عن البحث السميائي عند العرب :

إن الكلام عن البحث الدلالي عند العرب نقطة لا يمكن عبورها بسهولة هذا نظرا لكثرة الدراسات الدلالية المقدمة من قبل الباحثين العرب من لغويين و فلاسفة و فقهاء و نقاد و أدباء، المستمدة من أصول قديمة حاولوا إبراز هذا العلم بنوع من الجدية المنهجية و التعددية الرؤوية مستعينين في ذلك بعمليات الترجمة و الكتابات التي أسهمت و لو بالقسط القليل في تقعيد هذا العلم. فالبحوث الدلالية العربية تمتد من القرون الثالث و الرابع و الخامس الهجرية إلى سائر القرون التي تلت.

إذا أردن أن نَعْرِفَ مكونات مصطلح "السينما" عند العرب في التراث العربي القديم، فإنها وثيقة الصلة بالسحر و علم أسرار الحروف بينما الدلالة نجدها قد ارتبطت بالعلوم الدينية و اللغوية مستمدة مواضيعها من النص القرآني و مصطلح الدلالة قد وجد في كثير من المصنفات العربية القديمة فنذكر على سبيل المثال لا الحصر، ابن خلدون في قوله "يتعين النظر في دلالة اللفظ ذلك أن استفادة المعاني على الإطلاق من تراكيب الكلام يتوقف على معرفة الدلالات الوضعية مفردة و مركبة...إن هناك استفادات أخرى خاصة من تراكيب الكلام، فكانت كلها من قواعد هذا الفن و لكونها من مباحث الدلالة كانت لغوية"[1].

جل الدراسات العربية القديمة قد بنيت على ثنائية اللفظ / المعنى وجعلت كمنطلق لدراسات التحولات اللغوية؟، و يساير هذا التوجه الجرجاني في تعريفاته إذ يقول "الدلالة هي كون الشيء بِحَالِهِ يلزم من علِم به العلم بشيءٍ آخر، و الشيء الأول هو الدال و الثاني هو المدلول و كيفية دلالة اللفظ على المعنى باصطلاح علماء الأصول محصورة في عبارة النص و إشارة النص و اقتفاء النص[2].

[1]- ابن خلدون المقدمة ص 419-ط دار الشعب القاهرة

[2]-الجرجاني السيد الشريف. التعريفات ط.مصطفى البابي الحلبي القاهرة 1938 ص 215.

و استنادا إلى قول الجوهري في صحاحه عن التلفظ إذ يقول: "لفظت بالكلام و تلفظت به أي تكلمت به"[1].

من هنا يتضح أن هذا الكلام منصب على الناحية الصوتية إذ يُدرَك وجود اللفظ بالفعل الألسني في عمليات الاتصال و التخاطب بين المتحدثين و قد أشار إلى ذلك ابن سينا في العبارة إذ يقول: "و معنى دلالة اللفظ أن يكون إذا ارتسم في الخيال مسموعُ اسمٍ ارتسم في النفس معنى فتعرف النفس إن هنا المسموع لهذا المفهوم فكلما أورده الحس على النفس التفتت إلى معناه"[2].

أبعاد مصطلح الدلالة:

جل الدراسات تشير إلى أن مصطلح "الدلالة" قد تشكل في صورته الفرنسية sémantique عند اللغوي الفرنسي بريال Breal حوالي 1883 م، ليعبر عن فرع من علم اللغة العام هو "علم الدلالات" وقد اشتقت هذه الكلمة الاصطلاحية من أصل يوناني مؤنث sémantiké مذكره sémantikos[3] أي يعني : يدل و مصدره كلمة séma أي إشارة[4] فكل إشارة لها قيمة دلالية و كل كلمة قيمتها الدلالية تكمن في معناها فكل ما يتعلق بمعنى إشارة ألإيصال سواء حركات، رسومات، كتابات... يعتبر من الدلالة.

و حسب بييرجيرو فهناك ثلاثة أنظمة رئيسية للقضايا الدلالية.

1- قضية تتعلق بعلم النفس لماذا ؟ و كيف تتواصل؟ ماذا يجري في ذهن المرسل إليه؟ أسئلة عديدة يمكن طرحها.

2- قضية تتعلق بالمنطق: ما هي العلاقات التي تربط الإشارة مع الواقع؟ ما هي الركائز التي يعتمد عليها لكي يكون هناك اتصالا حقيقيا؟

---

[1]- أبو نجد بن حماد الجوهري "الصحاح في اللغة و العلوم" دار الحضارة العربية بيروت 1974 ص 449

[2]-العبارة من الشفاء لابن سينا الهيأة المصرية العامة القاهرة 1970 ص682.

[3]-ص 682 Dic Etym Larousse Paris 1968-

[4]-Séma لقد ترجمها د: منذر عياشي إلى "دال" لكتاب علم الدلالة لبييرجيرو ص.16

3- قضية تتعلق باللسانيات : أي الدلالة اللسانية و التي تدرس الكلمات ضمن سياق اللغة، ما هي الكلمة؟ ما هي العلاقات بين شكل الكلمة و معناها؟

تعريف الزواج:

قبل الشروع في التحليل، ارتأينا أنه من الضروري التمهيد لهذا الأمر بإعطاء نبذة و لو وجيزة حول التعريف بظاهرة الزواج و أنواعها و اختلافها من الريف إلي المدينة، حتى نزود القارئ بجملة من المعلومات قد يجهلها و قد تفيده في فهم هذه الدراسة و حتى نهيئه و ندخله في الجو بصفة تدريجية تبعده عن الارتطام المباشر بالموضوع و ما قد يتركه ذلك في مخيلته من صعوبة في الانسجام و التأقلم معه.

الزواج هو العلاقة المشروعة بين الرجل و المرأة ينص عليها الدين و يرسم قوانينها و يعترف بها القانون الوضعي و يسلكها جميع المجتمعات، و من يخرج عليها يكون شاذا و معرضا للعقاب في بعض الحالات.

الزواج أساس تكوين خلية الأسرة، و هو نظام من أهم النظم الاجتماعية و أخطرها شأنا في حياة الأفراد و المجتمعات. إذ من الضروري أن يقترن كائنان لا غنى أحدهما عن الآخر، لكي يكون التناسل بينهما، و ليس في هذا الأمر شيء من التحكم الإرادي، ففي الإنسان، كما في الحيوانات و النباتات نزعة طبيعية و هي أن يخلف بعده موجودا على صورته. فالاجتماع الأول و الطبيعي في كل الأزمنة هو العائلة كما يقول بذلك أرسطو.[1]

و يختلف الزواج باختلاف المجتمعات. فهو يختلف في أشكاله (وحيد الزوجة، متعدد الزوجات)، كما يختلف في الوسائل التي يتم بها وفق الأغراض التي يحققها، و في الحقوق و الواجبات التي تترتب عليه. و ترتكز كل هذه الاختلافات على القيم السائدة، التي يتمسك بها الناس في كل ثقافة من الثقافات.

---

[1]-مصطفى الخشاب : دراسات في الاجتماع العائلي ص 13

في ثقافتنا العربية الإسلامية، الزواج له خصوصياته بالطبع، و يختلف باختلاف المناطق و الأقطار و التباعد الجغرافي فيما بينها، غير أنه يمكن تقسيمه بصفة أشمل إلى نموذجين رئيسيين، أحد يخص الريف و الآخر المدينة، نحاول التعرض لها بنوع من الإيجاز و التبسيط. كل له سماته التي ينفرد بها و يتميز بها عن الآخر.

1- الزواج في الريف :

الزواج في الريف، يتمتع بسمتين أساسيتين، و هما الزواج المبكر، و زواج الأقارب فيما بينهم.

أما من حيث الزواج المبكر، فهو ذو قيمة عالية عند أهل الريف، و من أبرز الأسباب التي تشجع عليه هو بساطة الحياة الريفية، و نذرة التخصص و تقسيم العمل فيها، و انخفاض مستوى المعيشة، و قناعة الناس بالضروري من مطالب الحياة. العمل الزراعي هو المهنة الوحيدة التي تكاد تسيطر على اقتصاديات الريف، يضاف إلى ذلك، أن الشباب القروي يصل إلى النضج الاقتصادي في سن مبكرة، فإن ما يكسبه من مهنته، سواء كان يعمل مع والده أم عند الغير، يكفي الإنفاق عليه و على زوجته، و بخاصة أنهما يعيشان في الغالب في نفس القرية أو في القرية المجاورة لها، التي تمدهما بالعون و الرعاية، و تكمل لهما ما ينقص من الاحتياجات انطلاقا من باب الجود و الكرم و التضامن التي تطبع الحيات الريفية.

هناك دوافع عدة تشجع على الزواج المبكر عند أهل الريف، منها الدافع الديني و الخلقي الذي يتبلور في الرغبة في عصمة الشاب و الشابة من الزلل و الوقوع في الفتنة و الإغراء طبقا لقول الرسول صلى الله عليه و سلم: "من استطاع منكم الباءة فليتزوج، فإنه أغض للبصر و أحصن للفرج"[1] .

[1]- أبو حامد الغزالي: إحياء علوم الدين، ج 4 ص.98

إن الزواج المبكر يحقق الإشباع الجنسي تحقيقا مشروعا و يساعد كل من الشاب و الشابة على صيانة شرفهما و شرف أهلهما. إن النضج الجنسي عند الريفيين يعد إذا من أكبر مؤهلات الزواج و من أهم الأسباب الداعية إليه، إلى جانب النضج الاقتصادي المبكر الذي يساعد على ذلك.

من دوافع الزواج المبكر أيضا نجد، الدافع الاقتصادي و الاجتماعي الذي يهدف إلى استغلال العروس لخدمة أهل الزوج في المنزل و في الحقل. فالرجل في بعض الأحيان يمكنه أن يستغني عن أجير بفضل زوجته، و لذلك فإنه ينظر إليها على أنها مكسب يساعده في جلب الرزق و يتيح له فرصة إنجاب الأطفال الذين سرعان ما يسبون و يشتغلون في سن مبكرة، و بذلك يساهمون في زيادة دخل الأسرة و يصبحون موردا إضافيا من موارد الرزق.

أما السمة الثانية التي تميز الزواج في البادية فهي زواج الأقارب فيما بينهم.

يخضع زواج الأقارب إلى نوع من العصبية القبلية التي لا زالت مترسخة في نفوس أهل البادية، فهم يؤمنون بالمثل القائل "نار القريب و لا جنة الغريب" ولا يزالون يولون الاهتمام إلى التفاخر و تقوية العصبية العائلية، و ذلك بالاندماج في الأسرة الكبيرة التي يتصاهر داخلها الفرد، ثم يخلف الدرية و بخاصة الذكور الذين ينتبون كيان الأسرة بين غيرها من الأسر، و يرثون ممتلكاتها مهما كانت قليلة، كما يحفظون اسمها و يخلدونه على مر السنين.

ويتم الزواج في الغالب وفقا لنظام تفصيلي تدريجي معين، بمعنى أنه يفضل في المكان الأول، الزواج من أبناء العمومة، ثم يليه الزواج من أبناء الخؤولة، إن لم يتيسر زواج الشاب بابنه و عمه أو عمته، يتجه نحو ابنة خاله أو خالته، و بهذا علما ظل الزواج داخل العائلة الواحدة أو داخل النسق القرابي بصفة عامة، ارتفعت قيمته، و زادت أسهمه في الحفاظ على التماسك العائلي والاعتداد

بالعصبية الأسرية التي تضمن استقرار رابطة الدم و السلالة و الإبقاء على المصالح المالية و الميراث داخل نفس الأسرة و يتميز هذا النوع من الزواج (زواج الأقارب) في الغالب بشيء من الإقطاع حيث ينظم بين الآباء و الأمهات بصرف النظر عن آراء المعنيين بالأمر مباشرة و عن حقيقة شعورها العاطفي أحدهما نحو الآخر، فكل شيء يهون في سبيل المحافظة على مبدأ الزواج الداخلي من الأقارب. و غني عن الذكر ما لهذا الأسلوب الإلزامي المتزمت في تزويج العروسين، من خطوة على حياتهما الزوجية المستقبلية التي كثيرا ما تتعرض، بسبب إغفال شريط الميل و القبول المتبادل بينهما، للشجار و الخلافات و الشقاء و البؤس و غير ذلك مما يؤدي إلي تصدع الحياة الزوجية و انهيارها. و ليس معنا هذا أن كل الزواج في البادية زواج أقارب، فإن ما يهدف إليه البحث هو التركيز هو أبرز القيم الغالبة و الاتجاهات المفضلة في التمسك بالعادات في نطاق واسع. و معنى ذلك أن زواج الأقارب يمثل القيمة الغالبة و أن هناك في كل قرية نسبة من الأفراد الذين يتزوجون خارج حدود النسق القرابي، خضوعا للنمو الحتمي للأشياء و للتطور الحضاري و الفكري الذي أصبح يمس أيضا الريف في بعض المجالات و بصفة تدريجية و خاصة منذ دخول الإمكانيات العصرية في العيش مثل الإنارة الكهربائية ووسائل الاتصال و الالتقاط الفضائي للصوت و الصورة.

الزواج في المدينة:

عكس الزواج في الريف، فإنه يتميز في المدينة بالتأخر في السن بالنسبة للأفراد و بالانفتاح على الأسر الخارجية. إن النظرة للزواج أصبحت عبئا ثقيلا على سكان المدن و هاجسا يمهد إليه السنين الكثيرة نظرا للكلفة الغالية التي يتطلبها عقده و خاصة في ظل ظروف اقتصادية صعبة و تراجع فرض العمل و السكن و المقارنة مع مطامح الناس المتزايدة في الاستقلالية عن أسرهم و في تحمل

المسؤولية لصالح الرغبة في العيش حسب مقتضيات العصر و انفصاما عن طريقة حياة الآباء و الأجداد التي أصبح ينظر إليها على أنها تقليدية مرتبطة بزمن لم يعد ملائما لهم.

أصبح للشباب في المدينة مسؤوليات متعددة و مطامح عالية تشغله عن التفكير المبكر في الزواج، فتأخرهم عن الإقبال عليه، كما هو الحال عند كثير من الشباب و الشابات من طلاب العلم مثلا أو ممن يفضلون توفير السكن و تأمين العمل و إقامة علاقة عاطفية و تعارف مع القرين قد تأخر مدة من الزمن قبل الشروع في الزواج كما أن هناك في المدن كثيرا من المغريات و ما يشغل فراغ الشباب من الملاذ و وسائل الترويح المختلفة التي يغرق فيها و تصرفه عن التفكير في الزواج في سن مبكرة.

إن التوسع العمراني في المدن و شساعة المكان والاكتظاظ السكاني داخله و الاحتكاك المباشر بين الجنسين في العمل والأماكن العامة و ما يوفره من فرص التعارف و الاستهلاك الجنسي غير المشروع في ظل تراجع أخلاقي و فساد في العرف، بغض الطرف عنهما تأزم الضمير و تتسامح القانون باسم الحريات الفردية في السلوك و التعبير، يعد من ضمن العوامل المشجعة على الانحراف عن الأصل و الإقبال على الشيء السهل و المتوفر، عوض الانضباط بالمعقول و التوجه إلى الأمر المقبول و المسؤول، إلا في سن متأخرة و ربما بعد خيبات أمل عديدة و إهدار فرص كثيرة للإنجاب في ظروف مناسبة، تتيح التمتع بالنسل وسط صحة جيدة و وساعة بال و راحة ضمير، في معتدل العمر.

أما فيما يخص الارتباط بالأسر الخارجية و تعدية عامل القرابة العائلية في المدن، فإن النظرة إلى هذا الزواج تغيرت كثيرا و أصبحت تتبع أكثر من ذي قبل و بخاصة عند الأفراد الذين بدؤوا يعملون. لمصلحتهم الفردية و يغلبونها على

مصلحة القرابة و على علاقات القرابة أو الجورة العائلية، و هؤلاء عادة من الأشخاص الذين استقلوا اقتصاديا عن أسرهم أو تحرروا في تفكيرهم و تصرفاتهم أو تعددت علاقاتهم و كثرت اتصالاتهم بالغير عن طريق الاحتكاك في العمل و التنقل من مكان إلى مكان آخر سواء داخل المدينة أو خارجها.

يتسم الزواج في المدينة بنوع من التعقيد و التكليف من حيث النفقات، لأنه يعتمد على التنافس في الأداء بين الأسر و يرتكز على خاصية حب الظهور بالوجه الأحسن من الغير، لذا يتطلب وقتا طويلا من التحضير و التنظيم، عكس الزواج في البادية الذي يقوم على البساطة و الاكتفاء بالقليل من ضروريات الحياة، مما يقلص المدة الزمنية لتجسيده.

و طبقا لهذا فأن الزواج في المدينة يمر بثلاث مراحل رئيسية قبل تحقيقه: مرحلة الخطبة، عقد القرآن أو "الملاك" حسب اللسان الدارج، و أخيرا حفل الزفاف الذي يشكل صميم الموضوع الذي يعلل هذه الدراسة و يؤكدها في جانبها التحليلي السيميائي.

1- مرحلة الخطبة:

الخطبة هي أولى مراحل الزواج، و الفترة التمهيدية التي تسبق عقد القرآن، ففيها يتم اختيار الفتاة للشاب الذي يريد أن يتزوج، و يطلب يدها من دويها بصفة رسمية. كما تتم فيها بعد الموافقة و التفاهم حول تحديد المهر و شروط الزواج على الإفصاح بالخصبة أمام مسمع الناس بالزغاريد و يتم بعدها أيضا تعيين التاريخ التقريبي لعقد القرآن بين الطرفين و قراءة الفاتحة و تسجيل عقد الزواج في الحالة المدنية.

و قد جرت العادة أن تكون الفترة الفاصلة بين الخطبة و حفل الزفاف متوسطة نوعا ما لا تتعدى السنة الواحدة، إلا في بعض الحالات قد تطول المدة،

إذا كانت الفتاة المخطوبة صغيرة السن أو لا زالت تزاول دراستها، أو لم تتم بعد تهيئه "جهاز" عرسها، أو إذا كانت أسرة الخاطب ترغب في التمهل حتى يجتمع لديها مهر الفتاة من حلي و ألبسة و ما تتطلبه إجراءات الزواج من نفقات عديدة و مكلفة.

2- **عقد القرآن** :

في هذه المرحلة، يتم الإعلان الرسمي لنجاح الخطبة و تمامها من خلال إقامة حفل لائق تقرؤ فيه الفاتحة و يحضره إلى جانب "العريسين" الأقارب و المحبين لهما.

تعرف هذه المناسبة في اللهجة العامية ب "الملاك" و تقع في بيت الخطيبة. للأعداد لهذا الحفل و للمساهمة في إقامته يرسل أهل الشاب إلى بيت المفضلة، العديد من المستلزمات مثل كبش النحر، و الفواكه، و الخضر و البن و الشاي و الحلويات إلى جانب هدايا خاصة بالفتاة من عطور و مواد تجميلية و أصبنة و شموع و ورود و سكريات إلى غير ذلك من الأنواع المصنفة في علب و صناديق صغيرة و المزينة بأروع الصفات و الأشكال و الألوان.

ينقسم الحفل في هذه المرحلة إلى قسمين، قسم تدور وقائعه في الزوال حيث تتلى الفاتحة من طرف فقيه في الدين بحضور أولياء الشاب و الشابة و بعض أقاربهما من الذكور جميعا، في قاعة كبيرة أو متوسطة حسب الإمكان، أعدت لهذا الغرض.

بعد الانتهاء من قراءة الفاتحة تشرع النساء في الزغاريد لتزكية الحدث و الإفصاح بنجاح الخطبة أمام الناس و الجيران. يقدم بعد هذا مباشرة طعام الغذاء للحاضرين و الأولوية للذكور، في جو من الفرحة و الأدعية بالبركة و التوفيق. عند الانتهاء من الأكل و بعد استراحة قليلة يتخللها شرب الشاي و تناول الحلوى،

ينصرف الجمع تاركين الخطيبة بين أهلها و أحبتها قصد تزيينها و تهيئتها لفترة المساء حيث يستمر الحفل و هذه المرة بحضور الخاطب.

القسم الثاني يشمل الفترة المسائية و التي تدوم إلى ساعة متأخرة من الليل حيث يقام الفرح بمعنى الكلمة. يبدأ الحفل بعرض المقترنين نفسيهما أمام الحاضرين و هما في أبهى منظر من الزينة و الجمال و لا سيما الخطيبة، ثم يشرع في تأدية مراسيم التعارف و الاقتران حسب العادة المتداولة و المختلفة من مكان إلى مكان.

في الغالب يبدأ الشاب بتقبيل الشابة على خديها وسط إلتقاط الصور لهما و زغاريد و تصفيقات النساء ثم يقوم بعدها بتركيب خاتم "لملاك" على أحد أصابع الفتاة رمزا لحجزها له و إبعادا للخطاب عنها. بعد هذا تقوم إحدى قريبات الشاب أو الشابة و على الأرجح الأخت بملأ كوبين من الحليب و تقديمها إليهما لكي يقوما بعد ذلك كل منهما بإذاقة الآخر بجرعة من كأسه في وقت واحد، رمزا لعلاقة الحب الناشئة و التآزر و الود الخالص و النقي نقاء الحليب و صفائه.

و أخيرا يقوم الخطيبين بشطر كعكة "الملاك" و هي قطعة كبيرة من الحلوى، صنعت خصيصا لهذه المناسبة و مكتوب عليها عبارة "خطبة سعيدة"، إلى نصفين، اليد فوق اليد و بخنجر واحد، رمزا لتقاسم الخير و المنفعة بينهما، ثم تقوم إحدى القريبات بتقسيم الجزئين إلى قطع صغيرة و توزيعها على الخطيبين ثم على الحاضرين دلالة لعموم الخير كافة الناس.

أحيانا تعوض هذه الكعكة بما يسمى "القطعة المركبة" (pièce montée) و هي من الحلوى أيضا و لكن ذات الطبقات الغليظة و المضغوطة بالسكريات و الكاكاو و الكراميل و الشيكولاتا و المركبة في الغالب على شكل برج، يقوم الخطيبان بتكسيره من القمة بضربة واحدة منهما، ثم توزع قطعة على الحاضرين.

تقع هذه المراسيم بالطبع على فترات متقطعة يتوسطها الرقص و الغناء و الأكل و الشرب، و لعل أبرز ما يجلب الانتباه من الحين إلى الآخر هو ظهور الفتاة المخطوبة بثياب مختلفة تستبدلها عدة مرات خلال الحفل لإبراز جمالها و زينتها أمام الجمع و خاصة للتأثير في ميل الخطيب نحوها و جذب نظره إليها لكي تقر عيناه و يرضى بها دون سواها.

و هكذا يمر الحفل في جو من الفرحة و الطرب و تقديم التهاني للخطيبين و هما جالسين جانبا إلى جنب و أخذ الصور التذكارية لهما و لأقاربهما الذين يتناوبون في الجلوس معهما في كل مرة أمام عدسة الآلة المصورة، ثم ينتهي الحفل في ساعة متأخرة من الليل و ينصرف أغلبية المدعوين ما عدا الشاب الخطيب و أسرته الذين يقضون إلى الصباح ثم يغادرون على أمل الالتقاء القريب في حفل الزفاف.

3- حفل الزفاف :

لقد جرت العادة أن يتم حفل الزفاف، غالبا في فصل الصيف، و في قاعة كبرى للحفلات، تحجز و تكترى خصيصا من بعض الخواص، مقابل مبلغ معقول من المال، أيام عديدة قبل الموعد المحدد للمناسبة، عوض أن يعقد، كما كان في البيت الزوجي، و ذلك ربحا للوقت و تجنبا لعناء التحضير، و استفادة من الامتيازات الكبيرة التي توفرها مثل شساعة المكان، و جاهزية المرافق، التي تحتوي عليها و الخدمات العديدة التي تقدمها.

بمجرد أن يتم تحديد موعد الزفاف و القاعة التي يجري فيها، تبدأ أسرتا الشاب و الفتاة في دعوة الأقارب و المحبين لحضور الاحتفال بهذه المناسبة، سواء عن طريق توجيههم بطاقات دعاوي خاصة أو بواسطة الهاتف أو الإبلاغ المباشر و الحي بإيفاد مبعوث خاص إلى مسكن كل منهم. ولا تقبل الاعتذارات إلا في

الظروف القاهرة جدا. أصحاب العرس يعلقون أهمية كبرى على استجابة أقاربهم و معارفهم لحضور احتفالهم. فالمناسبة تعطيهم فرصة لاختبار درجة انتماء هؤلاء الأقارب و المعارف إليهم، و مبلغ تعلقهم بهم و حرصهم على حفظ ودهم و العلاقة الطيبة التي تجمع بينهم.

مظاهر المجاملة في الأفراح مختلفة و متعددة. فمنها المجاملة بالحضور شخصيا للتهنئة و التمنيات الطيبة و الأدعية المعروفة للعروسين بالسعادة و التوفيق و بالرخاء و البنين. و منها المجاملة بالمشاركة المالية و العينية، و منها المجاملة بالاشتراك الجسدي الفعلي في تأدية خدمات معينة تيسر المهام و المشاغل على أهل العروس.

إنها لإهانة لا تغتفر و لا تنسى، إذا دعا أهل الخطيبين أحدا لم يستجب للدعوة و قابلها باللامبالاة و الإغفال. و حينئذ يذكرونه على الدوام على أنه استكبر عنهم، و يصرون على معاملته بالمثل في مناسبات مشابهة مقبلة. و كثيرا ما تتخاصم السيدات لهذا السبب فتقاطع أم العريس مثلا أو أخته قريباتها أو صديقاتها اللائي يقصرن في حق الزيارة و القيام بالواجب.

هذا من جهة الداعي الذي ينتظر من الغير المجاملة، أما من جهة القريب أو الصديق الذي يتوقع الذي يتوقع أن يدعى، و ينتظر مناسبة سارة و مفرحة كهذه، يقوم فيها بواجب المجاملة، فإن مثل هذا إذا أغفلت دعوته، شعر هو الآخر بإهانة كبيرة، و بأنه همش لأنهم لا يحبونه، أو أنهم في غنى عنه، و لا يشرفهم حضوره بينهم.

يوم الزفاف هو أهم يوم بالنسبة للعروسين، إذ هو الحد الفاصل بين حياة اللهو و اللامسؤولية، و بين حياة الجد و المسؤولية و الواجبات، حياة الرجولة و الأبوة بالنسبة للعريس و حياة الأنوثة بالنسبة للعروس. و يتمثل ذلك في قولهم عن كل من

الطرفين أنه "دخل الدنيا" و معنى ذلك أنه دخل دنيا جديدة و حياة جديدة سوف تغير مجرى عيشه و تكسبه خبرات جديدة تعينه على بناء بيته و تربية نشئه.

يبدأ الاحتفال بالزفاف، عادة بيوم واحد قبل ما يعرف بليلة الدخول و فض بكرة العروس. تذهب خلاله هذه الأخيرة إلى الحمام مع بعض قريباتها و كذلك يفعل العريس من جانبه.

في المساء، تقام في بيت العروس، ما يعرف بليلة الحناء، و هي ليلة حاسمة لكل عروس، لأنها تكون آخر ليلة تقضيها في منزل أبيها، و لذلك تحتفل بها أسرتها، و تجعل منها ليلة وداع، فتدعوا النساء و الفتيات من الأقارب و الجيران للعشاء و الشرب و الفرح و أخذ نصيبهن من الحناء.

خلال إقامة الحناء، تأتي في الغالب، امرأة مسنة، لها الكفاية من الخبرة و الدراية بالظرف، فتعجن الحناء بماء الورد، أو الحليب مع بعض القطع من السكر، ثم تبدأ في تخصيب يدي وقدمي العروس بطريقة معينة لتكون شكلا مزركشا، و في أثناء ذلك تولول النساء و تزغردن و تفرحن، ثم تتلقين لمن ترغبن في ذلك نصيبهن من الحناء و بصفة رمزية تتمثل في بقعة حمراء وسط راحة يد كل منهن كدليل على تقاسمهن الفرحة و رمز تفاؤل بالخير لبعضهن اللائي لم يتزوجن بعد أما بالنسبة لبيت العريس في هذه الليلة التي تسبق الزفاف، فنجد الأمور تسير بطريقة مختلفة نوعا ما، يسودها جو الحفل بالطبع و لكن بصفة أقل تمييزا بالمقارنة مع ما يحدث في بيت العروس. يتجالس أفراد عائلة العريس و بعض الأقارب والأصدقاء في كنف الفرحة و الأكل و الشرب و تبادل النكت و أطراف الحديث، الدائر في الصميم حول مراجعة أمور الغد و تدابير الحفل و معالجة نقائصه و محاولة تسوية المشكلات التي لم تحل بعد.

كانت تعرف هذه الليلة في اللهجة العامية ب "ليلة الوشي" حيث كانت تجمع معظم أحداث الزفاف و تشكل حفلا بمعنى الكلمة كانت تزين بيت العريس بالأضواء المختلفة و الكاشفة، تنصب مكبرات الصوت في بعض أرجائه العالية، و تدعى فرقة موسيقية للغناء و تقام لها منصة خاصة بها، يقابلها جمع كبير من الكراسي معدة للضيوف و المدعوين داخل مكان رحب يتكون عادة من سطح المنزل إذا لم يكن يتوفر على فيناء كبير أو حديقة واسعة، أحيانا عندما يكثر الناس، يتسع الحفل إلى بيت الجار إذا كان قريبا من بيت العريس، محاذيا له أو مقابلا إياه، حيث يستقبل قسم من المدعوين للإطعام مثلا، على نفقة أهل العرس بطبيعة الحال، أو ليستعمله بعض النساء لتبديل ألبستها أو لتزين فيه، أو حتى لاتخاذه مكانا للراحة و النوم بالنسبة لبعض الأقارب و المدعوين القادمين من مكان بعيد. و كان الحفل يدوم الليل كله حيث أعضاء الفرقة الموسيقية، تعزف الموسيقى بمختلف أنواعها من أندلسي أو حوزي أو شعبي، و يتولى قائدها إطراب الحاضرين، و غالبا ما يكون هذا القائد مغنيا معروفا على الصعيد الإقليمي، يردد أغانيه الخاصة به أو يقلد مطربين كبار بينما الجمع يرقص و يشدو معه. يقاطعه البعض منهم، من الحين إلى الآخر، بما يعرف بالعامية ب "التبريحة" أي (الصيحة)، حيث يقوم أحدهم و يهتف بصوت عال، عبر مكبر الصوت، و في يده مبلغا من المال، يريد إهداءه للفرقة الموسيقية، بكلمات خاصة تعبر عن مقصوده وراء الهدية و عن فرحته و عن تفاخره بالمشاركة، هو و العائلة التي يمثلها، في الحفل.

من بين ما يردد في هذه الكلمات، نجد عبارات كثيرة و متنوعة و مسجوعة أحيانا، تحمل مختلف الدلالات و العواطف الوجدانية و منها مثلا:

احبس احبس يا مولاي (أي توقف، توقف يا من تغني)، هذه الأمانة (أي هذا النصيب من المال الذي يريد التبرع به) في خاطر (أي في سبيل) فلان ابن فلان، (و يسميهما، و قد يقصد بهما نفسه أو العريس أو أحد آخر من الأقارب أو الأصدقاء.)

كثيرا ما تكون هذه "التبريحة" سببا في معايرة من تقاعس و رغب عن المجيء بالتهكم و السخرية منه بإثارة عرضه و الحط من قيمته أمام الحضور : كأن يقول أحدهم :

احبس، احبس يا مولاي، هذه الأمانة في خاطر فلان (و يسميه) و يضيف قائلا : أديها يا ريح (أي أحملي هذه الأمانة يا رياح) حتى (و يسمي المكان الذي يقطن به الشخص المعني) و قولي له : صحيت (أي شكرا على ما فعلته بغيابك و على استخفافك لدعوتنا) أو تكون هذه "التبريحة" سببا في إثارة العواطف و التفاخر بين العائلات و الأفراد، من خلال التباهي و الإفصاح عن المبلغ المرتفع، المتبرع به : كأن يقاطع أحدهم المغني و يقول مثلا :

هذه مائة ألف دينار من عند "الفمي" فلانة (أي من عند عائلة كذا و يسمي عائلته) و يرد عليه آخر من عائلة أخرى مضاعفا المبلغ، أو مضيفا عليه بعض الشيء، ثم يرد عليهما ثالث بمبلغ أكبر، محاولا الحط من القدرين الأولين من المال. وهكذا و ذواليك يبقى الأمر بين الأخذ و الرد إلى أن يقف كل واحد عند حد إمكانياته.

هكذا كان الحفل يدوم الليل كله، في جو من الفرحة الشاملة و الطرب و الرقص على إيقاعات الموسيقى و الأغاني و التبريحات المشوقة و زغاريد النساء المشجعة لها و لروح التنافس فيها، كلما اشتدت بين المشاركين ممن قدموا على إثر دعوة خاصة أو ممن جاؤوا بدونها من الأحياء المجاورة، أو حتى البعيدة

أحيانا، عن طريق السمع و تقفي الأخبار. ينتهي الحفل في ساعة متأخرة و ينصرف غالبية الناس و خاصة أولائك الذين لا تربطهم علاقة القرابة بأهل العريس، على أن يعود الكثير منهم في مسائل الغد، إما لتقديم التهاني للعريس في المقهى و تناول المشروبات و الحلويات معه، ثم مرافقته بعد ذلك ماشيا على الأقدام إلى البيت الزوجي، وهو يمتطي الفرس وسط فرقة الطباليين و المزمرين التي تصاحبه، و ذلك بالنسبة للذكور، و إما باستقبال موكب العروس و حضور ليلة الدخول و الاحتفال بنجاحها، بالنسبة للنساء.

في اليوم الموالي لليلة الدخول، يعود بعض الأصدقاء و خاصة المقربين منهم للعريس لتناول المشروبات مع هذا الأخير في نفس المقهى الذي خرج منه بالأمس على ظهر الفرس، ثم مشاركته و أقاربه طعام الغذاء في بيته، و تلك هي آخذ مراسم الحفل. غير أنه أمام الظروف الاقتصادية الصعبة، وغلاء المعيشة من جهة، و أمام ظاهرة الانفتاح على الخارج و تقليد المجتمع الغربي في العديد من النواحي، من جهة أخرى، ألغيت الكثير من مميزات الحفل العريق، و استبقى على الضروري منها مع إدخال بعض التعديلات عليها، تماشيا مع متطلبات العصرنة و النمو و خضوعا لدواعي الاقتصاد و الحد من المصاريف المكلفة.

قلصت مدة العرس من ثلاثة أيام إلى يوم واحد و ليلة، و أصبح الحفل يجري في قاعة للحفلات تكترى لهذا الغرض من بعض الخواص و مزودة بكل المستلزمات من مطبخ و مطعم و شقة مؤثثة خاصة بالعريسين، و شقق أخرى محجوزة للنساء، تستعملهن لتبديل ثيابهن و التزين فيها، و قاعة فسيحة معدة للرقص و الغناء مزينة بالأنوار و الورود و الألعاب الضوئية و مجهزة بمذياع الأشرطة و الأسطوانات الموسيقية و الأقراص المضغطة.

أصبح الحفل يتميز بالعصرنة في الأداء و يعتمد على وسائل الراحة المتوفرة من دون تحضير و لا جهد و لا عناء و على الجاهزية في الخدمة، و الصيانة و اللياقة و الأناقة في التقديم بحيث أن الطعام مثلا يهيء و يعبأ سلفا في أوعية و أطباق خاصة، يتم تقديمها للضيوف حين الطلب من طرف خدام يرتدون الألبسة و القبعات البيض. تماما كما يحدث في الفنادق و المطاعم العالية الطراز.

لقد ذهبت رائحة الطعام التي كانت تنبعث من المطبخ و الذي كانت تعده أمهاتنا و عماتنا و خالاتنا و عجائزنا من النساء، و الطريقة المتميزة في فتل الكسكس أياما قبل العرس و تركه ينشف و يتشبع من هوائنا النقي و شمسنا الدافئة. لقد ذهبت تلك الأطباق الشهية و أنواع الخبز العريق و الألبان الصائغة الطعم، و زيت الزيتون و الشاي المنعنع المرافقة لها و عوضت بالأغذية المصبرة و المثلجة و بالمشروبات الغازية من "كوكا كولا" و "بيبسي" و 'فانتا" و ما إلى ذلك. لقد ذهبت تلك النكهة الخاصة و الذوق اللذيذ و الرائحة الطيبة المنبعثة من القدور، و أصوات نقرات الصحون و الكؤوس فيما بينها و لصالح أكل أقل ما يوصف به هو أنه ضعيف التغذية و المنفعة، و لصالح أواني بلاستيكية، أقل ما تتركه في نفس المتغذي فيها هو أن تذكره بظرفية المناسبة و بالكيفية المستعجلة في إعداد و صرف الغذاء و بافتقار النوعية الحسنة فيه.

لقد ألغيت الفرقة الموسيقية التي كانت تطرب الناس بالفن الشعبي الأصيل و أقصيت التبريحة و استبدل كل هذا بالموسيقى المسجلة من أغاني "الراي" و اسطوانات غربية، و بالألعاب الضوئية المحركة للأداء و المسرعة للرتم و المكسرة لتقاسيم النغمة العربية الهادئة و المهدئة للأعصاب و الشعور، كما يقال. حتى "القفطان" رمز الأصالة و العراقة، ذلك اللباس التقليدي الفاخر الذي ترتديه العروس يوم زفافها إلى بيتها الزوجي، عوض في الكثير من الأحيان

بفستان الزواج الغربي كما عوض من قبل هودج العروس بالسيارة، و لم يبق إلا الفرس الذي يمتطيه العريس و "البرنوس" الذي يرتديه ليلة الدخلة، و فرقة الطبالين و المزمرين المصاحبة له و زغاريد النساء و لكن إلى متى؟ السؤال يبقى مطروحا، تجيب عنه لا محال الأيام المستقبلية.

سنتعرض بصفة أوسع إلى خصوصيات هذا الزفاف عبر تحليلنا المعنوي لظاهرة الاحتفال بالعرس من خلال الصورة الفوتوغرافية المجسدة له.

IV- تعريف الصورة الفوتوغرافية:

موقعنا من الصورة الفوتوغرافية:

يعد تاريخ الصورة الفوتوغرافية إذا ما حاولنا مقارنته مع باقي أشكال التعبير الأخرى تاريخا حديثا، فذلك الحلم الذي راود (Niepce) خلال عشرينيات القرن الماضي[1]، أصبح اليوم حقيقة مؤكدة، أخذت تعرف باستمرار شيوعا كبيرا بواسطة وسائل الاتصال.

و إذا كان الغرب قد تمكن من طرح و اكتشاف عدة أساليب للتعبير و التواصل، فنحن العرب لم نتعد دور المتفرج و هذا ما يقول عنه توفيق صالح: "نحن شعب كانت الكلمة أهم شيء في فكره منذ أربعة عشرة قرنا و التاريخ العربي لا يعرف – إلا منذ مرحلة قصيرة – الصورة، فهي شيء حديث. فالفن الإسلامي هو فن تجريبي ذهني تلعب فيه الكلمة دورا أساسيا"[2].

كما أن تجاهل الذات العربية مثلا لخلق علاقة موضوعية مع الصورة الفوتوغرافية و عدم البحث عن الأسباب و الدوافع التي تفصلها عن هذا الموضوع، أدت إلى تصور خاطئ بخصوص هذا الشكل التعبيري. فالحساسية التي تخلقها الصورة في نفسي و تشعرني بأن هناك شيئا هو جزء مني فأتساءل

---

[1]- باعتبار سنة 1824 جزء من ذاكرة الصورة الفوتوغرافية حيث التقط خلالها نييس أول صورة فوتوغرافية له.
[2]- محمد نور الدين أفاية "الخطاب السينمائي بين الكتابة و التأويل"، منشورات عكاظ، الرباط 1988 صز35.

مرة ثانية عن هذا النزوع الذي يشدني إليها، عن جذوره المنغرسة في ذاكرتي، أي كيف تنامت و اكتملت، ثم اختمرت لتجد نفسها في تلك اللحظة بالذات هذا الإحساس الذي أشعر به، و يحاصرني أحاول أن أجد له تبريرا يشاركني فيه الغير و لو في بعض جزئياته. كما أنه لا يمكننا أن نحدد تفسيرا موحدا للصورة لأن هذا سوف يكبلها و يحد من قيمتها الفنية، لأنها سلسلة غير محدودة من القراءات الممكنة. كما أن ولادتها عرفها المجتمع الغربي نتيجة إفرازات ثقافية و حضارية.

1/ الصورة الفوتوغرافية باعتبارها امتدادا نوعيا لمفهوم التصويري Le pictural:

لماذا الحديث عن الصورة الفوتوغرافية في سياق مفهوم التصويري؟ هل هذا بيت من خصوصيتها كشكل تعبيري له خصوصياته و قوانينه؟ إن تأطير الصورة الفوتوغرافية كامتداد نوعي لمفهوم التصويري يجعلنا نفهم الإمكانيات و الشروط التي أتيحت للصورة الفوتوغرافية. ففكرة الغرفة المظلمة عرفها الإنسان الغربي في منتصف القرن الخامس عشر على يد الرسام الإيطالي Leonard de vinci هذا إذا لم نقل أن تشكلها الجنيني يعود إلى أقدم من ذلك إلى أرسطو.

و قد نشأت فكرة الغرفة المظلمة لغرضين أساسيين: أولهما محاولة السيطرة على المنظور كزاوية ترمقها بصيرة الفنان اشتهاء و رغبة في المشهد. و هناك قابلية وارث لغوي يعبر بدقة عن جوهر هذا الحدث الحضاري، ففي الاشتقاق الفرنسي كلمة photographie مركبة من كلمتين photos و هي كلمة يونانية تعني lumière و graphie التي تفيد écriture. و تتمثل في سياق عربي الكتابة بالضوء و هذه إحالة على العملية الفيزيائية و الكيميائية التي تمر عبرهما الصورة الفوتوغرافية لتأخذ شكلها النهائي المعروف. أي موضوع يتمثل على قطعة ورق تحت تأثير انعكاسات الضوء على بكرة مستحلب حساس pellicule.

2/ الإطار العام الذي أفرز الصورة الفوتوغرافية:

هل كان للصورة الفوتوغرافية حق في الوجود، في غياب الشروط المواتية التي كانت تعيشها أوربا بصفة عامة، و فرنسا على وجه الخصوص؟

يمكننا الإجابة عن هذا السؤال من خلال السياق الذي قدم فيه G. Frund ظهور الصورة الفوتوغرافية حيث يقول: "إن التحول الاجتماعي و الاقتصادي الذي طرأ على بورجوازية القرن التاسع عشر، نتج عنه انتقال في حالات الوعي، فالتطور الصناعي الموازي للتطور التقني، و تقدم العلوم المتزايد المرفوق بالحاجة للتصنيع، اقتضى أشكالا اقتصادية عقلية، فترتبت عنه أي التحول الاجتماعي و التقني و العلمي،، تحولات في التصور الذي كنا نملكه عن الطبيعة و عن علاقاتها المتبادلة. لعل من نتائج ظهور وعي جديد للواقع، و التقدير الجديد لقيم الطبيعة أن أخذ الفن دفعة نحو الموضوعية، دفعة تقارب جوهر الصورة الفوتوغرافية.

هذه المرحلة ستعرف أجود تعبير لها داخل الفلسفة الوضعية. الالتزام بالدقة العلمية، إعادة إنتاج حرفي للواقع في العمل الفني، فقولة : "أريد إعادة إنتاج الأشياء كما هي أو كما يجب أن تكون رغم أني لا أوجد، أصبحت لازمة لجمالية جديدة"[1].

إذا كان المجتمع الغربي قذ استطاع تأسيس علاقة حميمية مع الصورة الفوتوغرافية، باعتبارها امتدادا نوعيا لأشكال التصويري. فإن المسألة تعتبر معقدة جدا بالنسبة للمجتمع العربي، و المجتمع الجزائري على وجه الخصوص. ذلك أن دخول الصورة الفوتوغرافية للبلاد العربية هو دخول بالإقحام، و العلاقة التي تأسست معها تميزت بالغرابة و الانبهار؛ هكذا تتوضح لنا علاقة أجدادنا بالصورة الفوتوغرافية و هي علاقة ساذجة بالطبع.

1- Gisèle Frund, photographie et société ????? P.71.72.

شفرات الصورة:

1/ لحظة الشفرة:

نركز أثناء التكلم عن الكلام المرئي على كلمة "شفرة" code المصطلح المركزي الذي لا يخلو منه أي تحليل سيميولوجي، فالكلام المرئي باعتباره شكلا من الأشكال الاجتماعية للغة مأخوذ ضمن تاريخ، ثقافة و مجتمع، هنا تتجسد لحظة الشفرة المتمثلة في النصوص، الرسائل و المعاني. فالشفرة لا تتمثل في عناصر الصورة بينما تتمثل في العادات الثقافية لمجتمع ما أو لحقبة زمنية ما.

باختيارنا للصورة الفوتوغرافية، نعتمد في تحليلنا على النص السطحي و هذا لما لديها من امتياز، ففضاء المقطوعة فضاء للملاحظة و التجربة و كذلك معرفة مدى تأثير الحدث في تسلسل الصور و معرفة مكانة المحلل ضمن مسار التحليل أو القراءة. فالصورة تتوظف كنظام لاسترجاع الأدلة الثقافية. من هنا يمكننا القول بأن دراسة الشفرات لا تنفصل عن دراسة الرسائل كما أن التحليلات التي تلي لا يمكنها أن تكون إلا إذا كانت الشفرات معروفة و تكون القراءة كنتيجة لعدة شفرات.

النموذج ح1، ح2 ----------> ع1، ع2، ع3.

هذه الصور من خلال دراجات تطور أحداثها تسمح لنا بنوع من التحليل الكشفي لميكانيزمات دلالة الصورة (بالرغم من الدراسة التي سبقت لهذه الصور).فإننا سوف نهتم بمفهوم الشفرة دون الفصل في الرسالة خاصة و أن ميدان الصورة إذ إن كل رسالة تستدعي إعادة بناء شفرة restructuration و على هذا يمكننا أن نعتمد في إبراز ذلك على فكرة Gauthier إذ يقول: "الشفرة نظم تنظيم

يسمح بوصف علاقات النشاط الاجتماعي الموجود في ميادين الاتصال و الذي يتحكم في إرسال و استقبال الرسالة"[1].

فمثلا الكشف عن الوجه يستدرجه الكشف عن أشياء أخرى، مثلا هذا الشخص هو ابن فلان، نعمل كذا و كذا، ربما قد سبق له الزواج، جملة من الأسئلة عن هذه العائلة و علاقاتها. من هنا يمكننا أن نستخلص بأنه إذا كان مضمون الصورة يستعمل كسند لدلالات الصورة فهذا لا يأتي إلا بوظيفة العلاقات الجدلية فيما بينها.

1 / الرسالة المرئية:

الصورة هي نتيجة تناسق مدروس (combinatoire) على مستوى المرسل لذلك فالرسالة بإمكانها أن تقسم إلى أدلة و التي تمثل تعامل و انسجام فيما بينها homogéneité و التي تنظم إلا في فضاء الصورة كنظام منسج، و معظم هذه الصور موجهة بالدرجة الأولى إلى فئة معينة من الناس، أي الأقارب و الأصدقاء لكلا العائلتين، هذا ما يسمح لتثبيت العلاقات الاجتماعية و علينا أن نستخرج الشفرات لنعزل وحدات الدلالة و كذلك تحليل العلاقات الموجودة في هذه الرسالة و هذا ما نطمح الوصول إليه من خلال التحليل.

فالقارئ لصورة الزفاف تحضره عدة ترجمات خاصة المتعلقة بالمستقبل بفكرة السعادة و ربطها مثلا بالعدد الهائل للألبسة و الأفرشة، فكرة الأولاد، التطلع للمستقبل، فالصورة هنا خصوصا لها عدة شفرات تكون مستنارة هنا و هناك و تشكل في مجموعها دلالة الصورة، و من هنا نستطيع أن نحدد المتغيرات فيما يخص الشفرات خاصة إذا كان الجمهور القارئ منقسم إلى عدة أقسام، كل حسب ثقافته و بيئته كل و يعيد بناء النص حسب ثقافته و حسب قربه لعائلة كل من الزوج و الزوجة. فالترجمة هنا تختلف حسب مستقبلي الرسالة.

---

[1] - initiation à la sémiologie de l’image, GUY Gautier, P.92.

و من هنا تبدأ افتراضات القارئ في تقريب الصورة إلى ما يعرفه أو ما أمكنه مشاهدته من قبل، بإمكانه مثلا أن يقول هذا اللباس قد شاهدته على التلفزة أو سبق التكلم عنه و من هنا فمعظم تلك الألبسة و الأفرشة تترك أثرا واضحا بإمكانه أن يمثل نموذجا شكليا modèle formel .

2/ **الشفرة سوسيو ثقافية:**

كل شفرة صورية و كل شفرة تركيب تشارك بصفة مباشرة في بناء علاقة شخصية identification بين القارئ و الصورة، فهذه الصورة تتجه بالدرجة الأولى إلى طبقة معينة من الناس، أقارب، أصدقاء مهما كانت حالاتهم الاجتماعية بالدرجة الثانية إلى طبقة غير محددة ألا و هي القراء، فالقراء الأجانب لمثل هذه الصورة يجهلون مثلا متى تلبس المرآة هذا اللباس أو ذاك، أو ما هو الحدث الذي يسبق الحدث الآخر و هذه الميزة تتماشى مع عادات المنطقة و بالتالي فكل منطقة إلا و لها عادات و تقاليد تميزها عن المناطق الأخرى و لذلك فمرجعية تحليلهم تختلف عن مرجعية تحليل الناس المعنيين أو الذين توجه إليهم الرسالة المرئية.

و من خلال البحث الميداني، و في محاولاتي لجمع الصور الخاصة بالزفاف تأكدت لي أفكار راسخة في ذهنيات المجتمع الجزائري و من بينها فكرة تصوير هؤلاء الأشخاص فهم يقبلون أن تظهر صورهم و لكن أن لا تخرج عن دائرة المعارف، فكشفرة ثقافية مقبولة و كأن ظرف الزفاف هو الذي حتم عليهم التصوير و لكن كشفرة علمية هنا (الخاصة بالبحث العلمي). لا تقبل خاصة إذا عرضت و بثت أمام جمهور كبير. فالشفرة الثقافية تهيمن على الشفرة العلمية، إلا في بعض التجاوزات مع بعض التحفظ.

و علينا أن نستخلص عناصر الشفرة الموحية إلى طابع اجتماعي ثقافي من خلال الحياة اليومية و الممارسات التي يمارسها الفرد، و كذلك من الجانب الفني الموسيقي و جوانب أخرى سوف تتضح أثناء التحليل.

فمثلا شكل القبعة أو ما يعرف بـ (الشاشية) يتحدد على محور براديغم paradirme و التي تمثل كل أشكال القبعات فمنها الجمالية و منها الواقية، فالجمالية مثل القبعة التي تتناسب مع اللباس الأبيض كذلك اللباس التقليدي مثل الكاراكو، بينما الواقية و التي تتناسب مع اللباس التقليدي أي "الشدة" بحيث تسمح بوقاية العروس و رأسها من ثقل الذهب و الجنائن. بينما لون القبعات يتحدد بين اللون الأبيض، الأحمر و ألوان أخرى كالأزرق و البني، و هذا طبعا يخص لون اللباس و الذي من خلاله يمكن مثلا تشخيص حدث الزفاف هل هو الدخلة أو الحزام؟

مجموعة الألبسة الظاهرة:

دلالة اللباس في مثل هذه المناسبات تتوجه إلى المودة و أنظمتها سواء تعلق ذلك بنوع القماش أو التصميم أو اللون. فاللباس يتحدد داخل الشفرات الاجتماعية و التي بموجبها يتم ترتيب الأشخاص اجتماعيا، و من خلال اللباس الذي يلبسونه. فاللباس هنا وسيلة للظهور حتى و إن اضطرت العائلة إلى الاستدانة أو الاستعارة قصد إبراز مثل هذا اللباس.

يمكننا تقسيم اللباس إلى قسمين، لباس رجالي و لباس نسائي؛ فاللباس الرجالي الخاص بالعريس، البدلة المعروفة إلا أنه في بعض الصور فيه من يضيف البردة أثناء حدث الدخلة خاصة أثناء امتطاء الفرس كرمز للعروبة و الفروسية. كما أن اللون يختلف و هذا تماشيا مع ذوق الشخص.

بينما نجد اختلافا جليا فيما يخص لباس المرأة إذ أن كل لباس إلا و يحدد حدثا معينا، فاللباس التقليدي يحدد حدث الدخلة، بينما اللباس الأبيض يجسد حدث الحزام

و طبعا فيه ألبسة أخرى تمثل مناطق أخرى مثل المغرب و تونس، ليبيا و سوريا، ففي معظم الحالات ترغب المرآة في أن تظهر للحاضرين في أشكال مختلفة.

الوجه:

فيما يخص الوجه، هناك الوجه النسائي و الوجه الرجالي، يمكن مثلا من خلال ملامح الوجه معرفة هل فيه قرابة بين الزوجين؟ فيما يخص الوجه النسائي فيه مثلا المغطى على سبيل الذكر الطرحة و فيه الغير مغطى كما أن فكرة تغطية الوجه سائدة في معظم مناطق المجتمع الجزائري إلا أنها بدأت تتلاشى مع صيحات العصرنة و الموضة. و هي أن العروس لا يجب أن ترى إلا بعد أن يراها زوجها، لذلك في الكثير من الأحيان لما تنتقل العروس من بيت أهلها إلى بيت زوجها تغطى بما يعرف ب "الحايك" الذي أرسله لها الزوج مع باقي مستلزمات العرس و الذي يسمى ب "الدفوع"، فالكشف عن سر جمالها يترك للزوج.

و إذا تكلمنا عن طريقة تجميل العروس فكل شيء عليه أن يكون منسجما مع لون اللباس، لون الشعر، لون البشرة. فوجه المرأة عليه أن يكون ناصعا و مشرقا و كأن رساما بارعا أضفى بصمات ريشته ليخرج هذه التحفة الفنية. و بما أننا نتكلم عن التجميل لا يفوتنا التكلم عن الكحل، العنصر الفعال في تجميل المرأة العربية منذ القديم الذي تغنى به الشعراء و المغنين و الذي يعتبر قديما قدم الإغراء النسوي[1]. و كذلك فيما يخص الدائرة الحمراء التي توضع على الخد و تنقط بنقاط بيضاء عددها غالبا يكون خمس، و يمكن ترجمة هذا الفعل كوقاية من عين الحاسدين خاصة و أن العروس تكون محط أنظار جميع الناس. و حتى أن الزوج لما يزيل هذا اللون بمنديل كرمز لإزالة الحياء عن هذه المرأة التي أصبحت زوجته و كذلك حتى بعد إزالته يكون لون الخد أحمر فاتح يزيد من جمال المرأة، و القارئ لمثل هذه الصورة يتحدد موقعه في إطار ثقافي اجتماعي أو في إطار

Malek Chebel, « le corps dans la tradition au maghreb » ; PUF. 1984, P.45. -[1]

يوميات كل فرد باعتبار الزواج ظاهرة مستمرة مع الحياة. و ما يمكن ملاحظته هو أننا كلما حافظنا على هذه المعتقدات الشعبية و الممارسات كلما اعتبرت وسائل تدعم و تزيد من تماسك الجماعة لأنها وسائل تعمل على إبراز القيم و الأفكار.

الصورة و المعنى:

دلالة أي صورة ينظر إليها انطلاقا من أن أي عنصر لصورة ما أي (الدال) يحيلنا إلى عنصر غائب (المدلول) و الذي يكون بدوره موجودا و لكن علينا البحث عليه و هذا بعد المقارنة مع أدلة أخرى. لذلك عملنا إلى تقييم فضاء الصورة حتى نعزل وحدات الدلالة (الأدلة) فالدليل لا يمكن تشخيصه إلا بالتضارب مع أدلة أخرى و للوقوف على ميكانيزمات دلالة الصورة، ارتأينا أن نعتمد في تحليلنا على تطبيق الإبدال la commutation [1].

فمثلا، اللباس الأبيض المشترك بين جميع الصور، لكن إذا حاولنا استبدال ح3 -------> ع1 الحدث (3) ----------> ع2 أو ع3 فعل الشيء سيتغير و حتى الأدلة التي حاولنا حصرها ستتغير بموجب تغير الزمان و المكان و دراسة مثلا صورة المرأة التي ترتدي اللباس الأبيض مرتبطة بدراسة ما يحيط بها من أشخاص و أشياء.

النموذج ح2 -------------> ح3 ---------> ع1، ع2، ع3.

اللباس سواء للرجل أو المرأة سوف يصبح دليلا إذ لا يمكن التكلم عنه دون إشارة أشياء أخرى بإمكانها أن لا تظهر و لكن أثناء التحليل، نستطيع أن نكشفها كنوعية القماش أو ملامح الحزن و الفرح، فإذا اقترحنا على مجرد الوصف السطحي مثلا لون اللباس أو تصميمه إلى غير ذلك فهذا ما يسمى بالمستوى الأول

---

[1]- initiation à la sémiologie de l’image, GUY Gautier, P.55.

أو الاصطلاحي dénotatif [1]. و إذا تجاوزنا هذا الوصف إلى الدراسة و التحليل بعمق فهذا ما يسمى بالمستوى الثاني أو الإيحائي connotatif [2].

و نستطيع أن نشخص (identifier). (دليل) لا يكون اعتباطيا مثل الدليل اللساني بل ينتج عن سياق (processus) مرئي ثم تحليلي. و بهذا تكون للصورة الفوتوغرافية دلالات معينة لكن إذا تغير السياق فالدلالات حتما تتغير.

كما أنه يجب علينا مراعاة عملية الاستبدال فإنها ليست اعتباطية ، فلا يستوجب استبدال أي عنصر لصورة ما بآخر، فالشيء المستبدل به يكون يقاربه في الشكل، اللون و حتى المرسل إليه و هذا مسايرة للسياق.

فاللباس الأبيض أو اللباس التقليدي (الشدة) يكون استبداله بلباس آخر، يختلف في التسمية لكن عليه أن يحافظ على اللون الأبيض، هذا ما للأبيض من دلالات خاصة في مثل مناسبة الزفاف و بالذات الفترة التي تلي يوم الزفاف (الصباح) و ما يعرف (الحزام) فالترجمات مرجحة لهذا اللون تعني، السعادة، الشرف خاصة. هذه الأخيرة التي هي بمثابة التعبير عن عفاف المرأة.

كما أن اللون الأبيض مرتبط في ثقافتنا الشعبية بقضية الحظ و السعادة كثيرا ما نقول "الله يبيض سعدك"[3].

فعلى الأدلة المستخرجة مثلا اللباس الأبيض، الحناء، اللون الأخضر، اللون الأصفر، طريقة التجميل، العادات، التقاليد، بعض الممارسات التي تخص الدخلة سواء قبل أو بعد، بالأخص التي تتعلق بقضية فك الربط، فإنها تتوظف حسب نظام علاقات الحياة اليومية للفرد على مستوى إيحائي سنجد في معظم الصور التي تتعلق بهذه المناسبة تحكمها ثنائية: الثقافة/التاريخ.

---

[1]- L. HYER MSLE VProlégiomène d’une théorie du language. Edition Minuit P.156.

[2]- نفس المصدر، ص. 156.

[3]- يمكن الاستفادة من أعمال مالك شبل في كتابه le corps dans la tradition au maghreb ; PUF, 1984.

خاصة فيما يتعلق باللباس، و ببعض الطقوس و الممارسات التي كلما أوغلنا في دراستها و معرفة أبعادها إلا و نجدها ضاربة في التاريخ و نجدها قد وصلتنا عن طريق التوارث إما بالممارسة أو الحكايات، طبعا كلامنا هنا لا يتعدى الدراسة السطحية، هذا نظرا لتعقد المسائل و تشابكها، فصورة اللباس التقليدي التي نعرفها اليوم، لم تكن على شكلها الحالي، و إنما مرت بمراحل و بأجيال عدة، منهم من يزيد و منهم من ينقص و هذا مواكبة للتطور الحضاري و الاجتماعي للفرد فالزيادة و النقصان و أحيانا إلغائها تتماشى مع مراعاة قيمتها و التي تتعلق أساسا بمعتقدات الأفراد[1]. فمثلا إذا وجدنا صورة المرأة باللباس الأبيض مع أشياء أخرى مثلا للتجميل أو التصميمات فنقول حتما أن هذه الصورة ليست لزفاف و إنما لإشهار أو تمثيل. و سوف نعطيها دلالات مغايرة لدلالات الصورة الأولى، و ذلك لا بد على الأقل صورتين حتى نحدد الاستبدال لكي تكون الترجمة كاملة. فكلما كانت العلاقات منسجمة كلما كانت الصورة دالة كما أن قراءة أي صورة تتطلب ثقافة واسعة، فتلك القراءة تستدعينا لقياس تجربتنا الحياتية.

فإيحائية صورة الزفاف بنوعيها اللباس التقليدي أو اللباس العصري تحفزنا على معرفة رموزها و بالتالي على تحليل معانيها. فاللباس التقليدي أو ما يعرف بـ "الشدة" تستوقفنا عنده عدة دلالات، من بينها اللون الغالب على اللباس سواء من جانب الحلي أو القماش، فالترجمة الغالبة تتعلق باللون الأصفر الدال على الثراء و كذلك على مناسبة الزفاف أو كل ما يتعلق بالفرح.

و بالتحليل كذلك لعدة عينات من الصور، يمكننا طرح تساؤلات مثلا عن نوعية القماش: هل هو من النوع الرفيع؟ هل هو مستورد أو محلي؟ و كذلك حتى نوع الخيط الذي يرصع به: هل هو أصلي أو زائل بمجرد ملامسة الماء أو المطر؟

[1]- للتوضيح أكثر، نرجع إلى كتاب القيم و العادات الاجتماعية. د. فوزية دياب، دار النهضة العربية، بيروت 1980.

كذلك فيه المرصع بشدة و منه الخفيف و هذا طبعا في مثل هذه الحالات الترجمات تتعدد و الرموز كذلك و التي نفضل أن نتكلم عنها أثناء التطرق للصورة و الرمز.

التركيز أثناء التصوير مثلا على الفراش أو لباس العروس، فهو بمثابة شهادة حية لما أمكن للعروس تحضيره أو شراءه لإقامة هذا الحفل. فالصورة تكذب الأقاويل، و كأن العرض هنا هو موجه بالدرجة الأولى إلى المتلقي أو المرسل إليه و إلى تفسيراته و تعليقاته؛ كما نجد ظاهرة أخرى، خاصة أثناء تصوير العروس مع أهلها فالتسابق لأخذ الصور يكون كبير، فمعنى ذلك هو تثبيت هذه العلاقات الأخوية و الأسرية أي تجسيد نظام القرابة و كذلك أن لهذه المرأة أهل و لها أب و إخوة يحمونها إذا اقتضى الأمر إلى ذلك.

كذلك ما يمكن ملاحظته أثناء ترتيب الفراش ثنائية اللون لشيء واحد مثلا إذا وجدنا لحائف ذات لونين فالمعنى الذي يمكن استنتاجه هو أن العروسين قد تعاونا في قضية الفراش. و ما يمكن استنباطه كذلك أثناء تحليلنا بالصور الخاصة ببيت الزوجية هو الإحالة إلى أنه في غالب الأحيان لا يمكن للإبن الحصول في مسكن أهله إلا على بيت واحد.

و على العموم، فمشكلة المعنى لا يمكن تحديدها بسهولة، هذا طبعا لتعددها في مثل هذه الدراسات ذات الطابع الاجتماعي لتوسع مسالكها، فلذلك المعاني التي أمكنني تفسيرها فهي قليلة بالمقارنة مع ما تحمله الثقافة الشعبية عامة و الثقافة التي تخص الزفاف من ممارسات و اعتقادات و سلوكات. كما أنه ما دامت القيمة إنسانية شخصية تتوقف على الاعتقاد فلا بد إذن أن تكون نسبية بمعنى أنها تختلف عند الشخص بالنسبة لحاجاته و رغباته و تربيته و ظروفه. فإن ما يعتبر ذا قيمة إيجابية في ثقافة ما يعد ذا قيمة سلبية في ثقافة أخرى. و فيه قيم ثابتة و التي تتعلق بالتقاليد و العرف و الممارسات و أخرى متغيرة كالتي تتعلق بالملبس و المأكل.

الصورة و السردية: Image et narrativité:

مقدمة:

لا يوجد تمثيل أو تطبيق بمعنى الكلمة فيما يخص هذا الفصل أي الصورة و السردية فهو مجرد بعث و استرجاع مرجعيات. فتطور مقطوعات الصورة حفزنا على العمل النظري أكثر من العمل التطبيقي، ذلك أن المبتغى الأساسي من هذا الفصل هو تعيين إشكالية سيميولوجية حول سؤال معين ألا و هو ، السرد عبر الصور و الذي يدرس العلاقة بين الصور في تعقيداتها و التي تتناول موضوع اجتماعي ضمن ثقافة.

الصورة و السردية:

إن التكلم عن السردية يتطلب تسلسل أحداث و تتابع زمني فإذا إنه من التناقض أن نتكلم عن السردية من خلال صورة ثابتة معزولة و لكن بفضل القراءة و التحليل لبعض الصور اتضح جليا أنه من الممكن التكلم عن السردية من خلال صورة ثابتة ذلك لأن الشفرات المسجلة قبل أن تتم عملية التركيب.

فمثلا أحداث الزواج هي التي تفرض نوعا من الطابع السردي فبالتالي رؤيتنا لأي صورة و لو منعزلة توحي لنا بالسردية ذلك لأن الزواج لا يتوقف على حدث ما و كفى، كما أن التبديل الفضائي مهم جدا. الطابع السردي حاضر في الصورة كما هو حاضر في التركيب. فاختيارنا للسردية سوف يحرك شفرات الصورة الثابتة هذا ما يدفعنا إلى تحليل مستوى الشفرات الذي يتحكم في تمثيل الفضاء.

الخارج حقل و السردية:

لقد رأينا كيف أن تبديل الفضاء ينظم عمق الحقل تبعا لشفرات سردية. و في هذا الفصل نحاول أن نحدد كيف أن التأطير له دور في تسجيل السرديةفي

الصورة الفوتوغرافية، يعني أن التأطير كتحديد للفضاء الممثل، طبعا هناك بعض التقطيعات في الصور بين الحقل (الفضاء المرئي) و الخارج حقل (الفضاء غير المرئي) اختلاف ذا أهمية في فصل الصورة المعزولة عن الرغبة السردية.

وظيفة هذا الاختلاف بين الحقل/الخارج حقل، تتنظم بواسطة عدة معامل (paramètres) للصور الفوتوغرافية.

سلم التصميم: l'échelle du plan:

يقصد به البعد "dimension" للفضاء الممثل في الحقل، تصميم مجموعة يمثل قطعة من فضاء مرجعية أكبر من تصمم متوسط. يتعلق الأمر هنا بمفهوم له علاقة بتمثيل الشخصية الذي يتطور بعدها بالنسبة للتأطير. إنها وظيفة من زاوية الافتتاح للموضوع و مسافة آلة التصوير للموضوع الرئيسي.

هذا المفهوم يتحدد حسب متغيرين:

1/ مكون الصورة: composition de l'image:

نقصد به التنظيم الشكلي الداخلي للحقل الممثل في المستطيل الفوتوغرافي، هذا المكون يستدرج بدوره معاملات أخرى مثل نقطة الرؤية point de vue أي مكان آلة التصوير أو الكاميرا في فضاء أخذ الصور و الذي تحدد زاوية التصوير و التأطير بمفهومه الواسع للعملية النهائية للتصوير و التأطير النهائي للصورة.

و الملاحظ في وظائفية الاختلاف بين الحقل/ الخارج حقل داخل الصورة بعض الدوال مثل (الأنظار، الإشارات، دوال الحركة...) فتحرك بعض تحت الشفرات sous-codes للتركيب و التشخيص بالنسبة للسردية هو درجة وجود خارج حقل بالنسبة للحقل نفسه. و سنحاول أن نحصر أوقات الشفرة أي استعمال الخارج حقل.

2/ الحقل المغلق:

في بعض الصور الفوتوغرافية فضاء الخارج حقل ينسى أو أن حدود الإطار الفوتوغرافي لا يظهر و إنها تخفي عنا فضاء آخر، ففضاء الخارج حقل لا ينظر إليه كمخزون أو كتذكير، إنه وجود خفيف يساعد على طبيعة الديكور.

إنه نفس الشيء بالنسبة للرواية الكلاسيكية، هذه الصورة التمثيلية التي تسمح بفتح مقطوعة التي تكمن في وظيفتها، في عمومياتها، فبعض الصور تحدد الفضاء و تظهر الخارج حقل في الاستمرارية الطبيعية للعالم أي مجرد عكس للواقع فمثلا الصورة التي تمثل حدث خطب الحناء أو الدخلة أو غير ذلك من أحداث فعل الزواج فالأشخاص الممثلون في الصورة تطبعهم علاقات داخلية مثل (الأنظار، مبادلة الحديث، الغناء و التصفيق، إشارات...).

هذا ما يجعلنا ننتظر المزيد أي (السردية)، إلا أن هذا الانتظار لا يتحدد بالضرورة بوجود الخارج حقل و لا يتعلق باستقلالية الفضاء الممثل في الحقل، فوظيفة الصورة هنا تتحدد ضمن (حقل مغلق) تطبعه علاقات دون انتظار الخارج حقل كمخزون، فبالنسبة للمتفرج، هذه الأحداث تجري في فضاء مستقل و ثابت لا تتأثر بالطابع السردي.

يمكننا القول بأن الخارج حقل يتحدد افتراضيا مع تمثيل الحقل أو أن كل ما يساهم في ديناميكية التمثيل، لا يجب أن يخرج عن إطار الصورة الفوتوغرافية كإنتاج لهذا الفعل، هذا ما يحرك عدد من الاختيارات على مستوى عناصر paramètres الصورة كأمكنة أخذ الصور، التأطير هل هو عريض، قريب هذا ما يضيف للتفكير الخيالي للخارج حقل (أي الترجمة) و مفاد ذلك هو أن هل التأطير ينظر إليه على أنه رؤيا عادية موضوعية، هل هي مشفرة حسب ثقافتنا فالظاهر العام للحدث يعطي للصورة استقلالية تامة فالعلاقات داخل الصورة عليها أن لا

تخرج عن إطار الصورة حتى لا نحسب و كأن هناك نقصا، و بالتالي الاستناد إلى التركيب في شكله البسيط أي التتالي صورة بعد صورة حتى نصل إلى رؤية فضاء ثابت و كامل.

وجود الخارج حقل:

يتحدد وجود الخارج حقل بإحساسنا بأن هناك تقسيم في الفضاء، فخارج الحقل، فضاء غائب و القارئ يرغب دائما في معرفة هذا الغائب الذي بإمكانه أن يصبح حاضرا أو (حقلا). و كذلك نجد القارئ يربط بين تصميمين أو صورتين لكي يقضي على أي فصل أو اختلاف، فهذا الربط بين الأشياء الأساسية في عملية التركيب خاصة المهتمين بالسينما فحسب ما يمليه علينا حقل الصورة يتضح أن ضغط الخارج حقل يكون أوسع و وظيفته أشمل. حتى من حيث الحيز الفضائي للموضوع، المصور يكون أكبر، أي لا يوجد هناك تحديد إطاري. و بما أن سلم التصميم هو الذي يحدد عناصر الصورة فإن التصميم الأكبر يحدد حقل الفضاء الممثل كفضاء كامل لا يحتاج إلى خارج حقل.

النموذج: ح3 --------> ع1

ح1 --------> ع3

و بما أن مكونات الصورة هي التي تحدد إذا كان نقص في المشهد فإن انتظار القارئ يستدعي أحيانا استعمال الخيال لكي يقرب نوعا ما الخارج حقل.

الحقل الآخر:

هو فضاء تسلسل الأحداث بالنسبة للمحلل يكون عاما و شاملا و متتابعا، فلا يوجد فصل بين الحقل و الخارج حقل بحيث أن الثاني امتداد للأول.

و هناك فضاء ثالث ألا و هو فضاء التصوير، من آلات، مصورين، الفضاء الذي يشمل القاعة و الحاضرين. و ما يمكن ملاحظته هو أن الحقل الآخر لا يجب

أن يظهر على الصورة كإبراز آلة التصوير مثلا في مرآة أو في ظل. هذا ما يجعل الكثير من العائلات المترفة تختار مصورين أكفاء في مثل هذه المناسبات. فالحقل الآخر له دور في إبراز الحقل و الخارج حقل خاصة من ناحية تكنولوجية التصوير، آلات، ورق إلى غير ذلك.

الصورة و السردية:

1/ معرفة المتفرج (القارئ)/ معرفة الشخصية الصورية:

إن الذي يكشف عن تطور الأحداث التسلسلية diégétique هي الآنية الروائية و التي تحدد لنا معرفة المتفرج عن شفرات الموضوع، فالإخبار التطوري للمتفرج يتحدد بالكشف مقطوعة لمقطوعة من فضاء و وقت تسلسل الأحداث، فمعرفة المتفرج هي أولية و هذا من خلال المعلومات و الأشياء التي يوحي له به نظره من خلال مربع الصورة. هذا المربع الذي بإمكانه أن يظهر و يخفي أشياء، فالتركيب يستطيع أن يتحكم في المتفرج بحيث يتركه ينتظر معرفة أشياء أو يلغي معرفته لأشياء أخرى.

و ما يمكن إدراجه في هذا الصدد هو أن الشخصية الصورية تعرف أكثر مما يعرفه المتفرج أو القارئ بحيث أن معرفته تتعلق بما يراه و ما يعرفه عن الحدث. فالوسيط بين المتفرج و الصورة هو مجرد النظر و بالتالي تحليل هذا النظر و تأويله و ليس كل ما يعرفه المتفرج متعلق بالضرورة بما تعرفه الشخصية المصورة فالرابط بينهما غير متساوي فيما يخص ثنائية النظر/ المعرفة.

و تتحدد هذه الثنائية حسب وحدة استبدالية وفق أربعة مواقع سوف تلي:

1/ الشخصية تعرف/ القارئ يعرف:

إنها الدرجة الصفر بين معرفة الشخصية و معرفة القارئ فلا مجال للقناع أو الخارج حقل. فمثلا تفترض أن الشخصية ترى خارج الإطار أو خارج الحقل

فالصورة التي تلي تكشف للقارئ كما كانت تنظر إليه الشخصية إلا أن هذه العملية لا تتم إلا بتوفر كل الصور التي تجسد الحدث مع مراعاة تسلسل الفضاء زماني espace temps.

2/ الشخصية تعرف/ القارئ لا يعرف:

في حالة إذا كان الخارج حقل غير محدد للقارئ ، فالشخصية تلم بجميع جوانب الموضوع، بينما القارئ يستطيع مثلا أن يقرأ تعبير أو تغيير على وجه الشخصية و لكن يبقى القارئ في انتظار معرفة ما يحيره. فهذه البنية تحفز القارئ على المعرفة الكلية و بالتالي فالقارئ يحس بنوع من الخلل في سلسلة الصور، هذا ما يجعل التشخيص نوعا ما ضعيفا و خاصة في المقطوعات التي تخص الدخلة، هنا لا يمكن التفكير في تصوير هذه المرحلة، هذا طبعا منافيا لقيمنا الدينية و الثقافية.

المتفرج نفترض أنه يعرف كل شيء باعتباره هو الذي يرى ما يحدده له مربع الصورة الفوتوغرافية و ما يساعده في ذلك التركيب بحيث يسمح له بأن يكشف له بعض الأدلة و بعض الأحداث و هذا مرتبط بالانتقال من فضاء إلى آخر.

الأشعة المساعدة على التركيب:

من بين شفرات التركيب التي تساعد على تحليل بعض الصور تلك التي تربط بين الصور تحدد لها مسارها الطبيعي لربط المقطوعات التي توحي إلى استمرارية العامل التسلسلي للأحداث، و من بين وسائل التركيب التي تربط بين الانتقال من صورة إلى صورة بالتركيز على التسلسل المنطقي للأحداث مع مراعاة الاستمرارية أي لا نحس بأي انقطاع أو خلل و ذلك من خلال ربط الإشارات التي في الواقع تربط بين الموضوع و الفضاء المحيط و ذلك من خلال شفرات نذكر منها:

1/ النظر:

ح2 ---------> ع1

ع2 ---------> ع3

النظر هو المحرك الأساسي للتركيب بحيث يسمح لسلسلة الصور أن تحافظ على استمراريتها و طبيعتها للعالم التسلسلي للأحداث.

2/ السمع:

ح2 ---------> ع1

ح1 ---------> ع2

من خلال الصور التي تتعلق بتخصيب الحناء و بليلة الدخلة التي تحجبها بعض الأغاني المعتبرة عند الحدث يتضح السمع لأغاني و أصوات موسيقية و التي لا يمكن للتأطير أن يريها لنا و التي أصلها من الخارج حقل إلا أن السمع لا يظهر جليا.

3/ الإشارات:

ح3 ---------> ع1، ع3

من الرأس حتى اليد، أي شخص يحدد اتجاه أو شيء أو فضاء الخارج حقل.

4/ تنقل الشخص:

ح3 ---------> ع1

ح2 ---------> ع1

الشخص هو الدال الأول و بحضوره يحرك فضاءات المقطوعة، فأدلة تنقله (أدلة الحركة، الاتجاهات) كافية لتحديد مقاطع الفضاءات و عمومية المقطوعة (تماسك المقطوعة).

فمثلا لباس العريس للبردة أثناء الموكب الزفافي يعني شيئا و رميها إلى أحد الحاضرين يعني شيئا آخر، فأغلب الترجمات إلى لبس البردة يعني التمسك بالعروبة و رميها إلى أحد الحاضرين و عادة يكون أخاه أو قريبه أو صديقا له. و ذلك اعتقادا منه بأنه سوف يليه في الزواج.

و سنزيد هذا الأمر توضيحا حين نتكلم عن الصورة و المعنى و الصورة و الرمز. و بصفة عامة كل فن الصور التي لها دلالة سردية إلا و تحمل في طياتها مؤشرات تعكس هذه السردية التي تساهم في عملية ترتيب هذه الصور إلى أصناف فمثلا نستخرج الأيقونات التي تخص السرد ذلك باستخراجنا للمؤشرات التي تتضمنها الصورة "كحدث" أو "كحالة" فمثلا هناك عدة مؤشرات توضح لنا بأن الحدث هو حدث الدخلة من نوع اللباس أو الحلي و طريقة إبرازها، كذلك من خلال طريقة التجميل كذلك اللون الغالب هو المذهب الذي يرمز إلى الغنى و المناسبات السعيدة.

كما يمكننا أن تستشفي من خلال الصور التي توحي إلى السردية تلك التمثيلات لبعض اللحظات مثلا:

ح2 ---------> ع1 ع2

فالنظرات المتبادلة بين الزوجين نظرة حب، تفاءل بالمستقبل السعيد. فأثناء مواجهتنا لأي صورة يتضح أنه يتعلق الأمر بأيقونة ذات منظور سردي، ذلك أن تموضع المكونات les constituants و الأسلوب الذي يخصصها و تسليط الضوء و هذا ما أوضحه. G. Peninon إذن سمى هذا النوع من التحليل "رسالة الانتماء للنوع"[1].

ذلك لأنه يوجه خيال القارئ أو المحلل مثلا في هذا الحدث عن العالم الرومانسي و عن الغزل بالرغم من أن ذلك لا يظهر جليا إلا بعد عدة قراءات

[1] - G. Peninon « Intelligence de la publicité » R. L'affront, Ed. Paris 1972 P.90.

و مقارنات مثلا مع الصور التي تخص الدخلة ففي هذا الحدث هناك نوع من التقيد أو مراعاة للحاضرين بينما في الحدث الثاني هناك نوع من التحرر و الارتياح النسبي.

فهذا النمط من الرسالة التي تنتمي إلى النوع ترتكز على الخيال فمن ثم فالخيال و السر على علاقة عكسية. و خلاصة ذلك أن كل قطعة تمثيلية إلا و تحدد التسلسل السردي إلى ما بعد حدود الصورة. ففي هذه الحالة الصورة تخفي عنا عالما علينا أن نكتشفه أو نتخيله، هذا ما يكون عن طريق ترجماتنا لصورة ما. فالكلام الأيقوني ليس مسجلا في حدود الصورة و لكن مسجل في العادات الثقافية و التي تجسدها أحداث الزواج في الأشكال و البنيات ففضاء – الملاحظة – المقطوعة الصورية تمثل لنا فضاء الملاحظة و التجربة.

II- تحليل سيميائي لظاهرة الزواج من خلال الصورة:

II- 1/ الصورة كخطاب:

إن الصورة مثلها كمثل النص الأدبي أو المشهد المسرحي، تقدم ذاتها كلا متكاملا مع الاحتفاظ بخاصية السرد لنفسها، فنراها تقوم بدور الراوي تطرح بضاعتها للمشاهد، الذي يلعب هنا دور القارئ تماما كما في النص الأدبي.

إن العلاقة بين السارد و المشاهد في الصورة علاقة تجانسية حميمية، حيث يشكلان الاثنان "مصدرا" واحدا. فالمشاهد حينما يتفحص أي صورة ما، فإنه يسلط عيناه عليها و يقوم بفهم مختلف الأشياء التي يحددها بصره، الكل بالطبع يجري بفضل عملية ذهنية تحدد ماهية الأشياء، تسميها بمسمياتها، فتكون بالتالي هذه العملية الذهنية قد حددت و فككت مختلف الرموز التي تريد سردها الصورة، مستعينة في ذلك بالخلفية الثقافية و المعرفية التي يملكها المشاهد. و الحديث عن الخلفية الثقافية أو "الخلفية النصية" كما يسميها .les préjugés extra discursifs G

Genette يجرنا إلى الإشارة و لو بصفة وجيزة جدا إلى الخلفية الثقافية العربية، نظرا لارتباطها البديهي بموضوعنا، بصفتنا كقراء أو كمشاهدين عرب.

إن هذه الخلفية، بشكل عام، هامدة و انفعالية سلبا، لذلك يبدو تجاوبها مع المشاهد المألوفة مفعما بالترحاب و التصفيق و الانفعال، لأن ذلك يحقق مطمحا من مطامحها المكبوتة. أما المشاهد غير المألوفة لديها فإنها تقابلها بالذم و الرفض و الاستياء أحيانا لأنها تعتبر خارجة عن العرف و المعتاد. و ما ليس معتادا غريب و خارج عن القيم و التقاليد. توجد أمثلة كثيرة عن ذلك في واقعنا العربي حيث أن الصورة التي تبرز مثلا مفاتن المرأة من خلال ارتدائها لملابس ضيقة تعرض شكل جسمها و عورته تعتبر منبوذة، كما أن ارتداء العروس ليلة زفافها للباس غربي (la robe de mariée) يعتبر غير مقبولا إلى حد ما لأنه دخيل لا يتماشى مع الأصالة و التقاليد. هذه الظاهرة ليست خاصة بالمشاهد العربي فقط، و لكنها ظاهرة شاملة، تعرفها بالأخص المجتمعات التي تترسخ فيها خاصية التمسك بالماضي الذي يعد في نظرها عريقا و مثاليا إلى حد ما.

إن الصورة الفوتوغرافية تمثل واجهة "فنية" تعرض من خلالها مادة منسجمة العضوية في نقل موضوع ما و بصفة كلية و لكن مركبة من مجموعة من الإشارات و الدلالات، على المشاهد أن يفكك رموزها و يعيها، مستعينا بذلك بالخلفية الثقافية التي يملكها و بدقة بصره و بقدرته على فهم الرسالة التي تريد هذه الصورة إيصالها، إن الصورة الشمسية تتميز بخاصية تنفرد بها و هي النقل المباشر و الصادق للحدث خلال لحظة واحدة من الزمن و بدون أي تعليق لأنها لا تملك لغة تمكنها من ذلك كما هو الشأن في الخطاب المكتوب الذي قد ينقل نفس المشهد الذي تجسده الصورة و لكن بوقت أطول و في عدة صفحات من الكلام و الوصف وقد يخفق بالرغم من هذا في التصوير الدقيق و الأمين لهذا المشهد.

إن دراستنا للصورة كخطاب كلي و مركب من رموز و إشارات، تضعنا أمام حالة خاصة يعتمد فيها التحليل على الملاحظة و الاحتمال بدلا من الجزم و اليقين نظرا لعدم وجود مادة لغوية توجه عملنا و تعطيه نوعا من المصداقية و القبولية، و عليه، فإن أي عمل نقوم به في هذا المجال، يكون عملا افتراضيا يحمل قدرا من الاحتمال و النسبية في الوصف و الهدف منه الاقتراب من الموضوع و ليس التعمق فيه لأن ذلك قد يبعدنا عن الصميم و يدخلنا في متاهات قابلة للنقاش و الرفض و لا سيما و أن الأحكام التي يصدرها المشاهد متنوعة و تختلف من واحد إلى آخر.

II-2/ اللباس من خلال الصورة:

مما لا شك فيه أن عنصر اللباس يلعب دورا مميزا داخل الصورة الفوتوغرافية التي تتحدث عن موضوع الزفاف، لما يحمله من إشارات و دلالات قوية تصب كلها في إبراز خاصية الفرحة و الزينة و الجمال التي تطبع هذا الظرف. و لذا ارتأينا أن ندرسه بصفة مستقلة عن بقية الأمور التي يتكون منها هذا الزفاف.

قبل أن نخوض في حيثيات هذا الموضوع، نريد إثارة انتباه القارئ إلى أننا نهدف من خلال هذه الدراسة التطرق لا إلى المغزى الذي توحيه الصورة فحسب و إنما إلى المعنى التجميلي الذي ترمي إليه من خلال وجود اللباس فيها، هذا العامل الهام جدا و الذي لولاه لأصبح الزفاف مجردا من كل معنى. أقترح بعض القواعد البسيطة التي ربما تمكننا من تحديد إذا كان اللباس في الصورة مناسبا أو غير مناسب للمغزى الذي توحيه الصورة، و بشكل آخر، لمعرفة كما يقول R. Barthes إذا كان اللباس جيدا أو قبيحا داخل الإطار الذي يمثله حينما يتكلم عن دور اللباس داخل العرض المسرحي.

أولى هذه القواعد تتمثل في المعنى التجميلي الذي تحمله أي صورة كانت و الذي بفضله نتمكن من تحديد جملة من المعطيات أو الحقائق المتعلقة باللباس، كعامل المكان الذي تمثله الصورة و المناسبة و مختلف الأشياء التي يتكون منها اللباس كالألوان و اللمعان أو الصفاء أو الدكانة... التي تثير في مجملها انتباه المشاهد، و تحرك انطباعاته و عواطفه كأن يستحسن أو يستقبح مختلف العناصر المكونة له.

أضف إلى هذه القواعد، قاعدة هي الأهم في تحليل أي صورة كانت و التي تتمثل فيها بسمتها brecht بالبعد الاجتماعي للصورة (aspect social) الذي يرسم الدلالة الخارجية و المادية للشيء المعبر عنه.

في مختلف تحليلاتنا سنركز إذن على المغزى الاجتماعي للصورة بالإضافة إلى المعنى التجميلي الذي يلعبه اللباس، هذا يعني أننا سنعطي للباس دورا وظيفيا يشكل إطارا ثقافيا أكثر منه دلاليا أو حسيا تعبيريا، يأتي في الدرجة الثانية بعد المعنى، غير أنه مكمل له، و بدونه تكون أي قراءة لصورة ما ناقصة بصفة عامة، لا يمكن للباس أن يشكل، كما يقول Barthes حجة (un alibi) ذي دلالة خاصة أو بارزة يضمحل من خلالها المعنى العام الذي تحمله الصورة، كأن يكون هذا اللباس مثلا شديد اللمعان، جذابا للعين لكثرة الجزيئات و الطيات التي يحتوي عليها، فيجاوز وظيفته الأساسية و يرتبك المعنى العام للصورة.

يجب للباس أن يحتفظ إذن بمعناه الوظيفي، فلا يتعد دلالته الخاصة به و إلا أصبح محلا للذم و الاستقباح لدى المشاهد و بالتالي مريضا كما يقول بذلك Barthes. إن حقيقة الشخص و جماله قد تختفي وراء فضفاضة اللباس الذي يرتديه و طياته العديدة و أزراره و ألوانه المختلفة و اللماعة و يرجع barthes مرضية اللباس إلى ثلاثة أنواع:

1/ المبالغة في إظهار العامل المعنوي المحسوس للباس:

إن كثرة الجزئيات التي يتكون منها اللباس تجعل نظرة المشاهد تتلاشى في أثناءها و تبتعد عن المعنى الدلالي الذي ترمي إليه الصورة. فإذا أخذنا مثلا مسرحية "أمير هامبورغ" "le prince de hambourg" للكاتب المسرحي Gishia. فإن البعد الاجتماعي لصورة الرجل العسكري يرتبك أمام سيمنطقية اللباس الفاخر و ألوانه العديدة، فتختفي سيمنطقية "العسكرية" "militarité" لذلك القرن السابع عشر.

2/ النوع الثاني من هذه "المرضية" يتمثل في المبالغة في إظهار جمالية اللباس (l'hypertrophie esthétique): الذوق الرفيع الطراز المحكم للباس حتى كأنه يبدو للمشاهد أن هذا اللباس قد رسم من طرف ريشة رسام ماهر عوض أن يكون قد صمم من طرف خياط ما. إن دور اللباس كما يقول barthes هو ليس إبهار عين المشاهد و إنما إقناعها أن ثمة دلالة معينة من طرف هذا الزي أو ذاك.

« le costume n'a pas pour charge de séduire l'œil, mais de le convaincre »[1].

3/ النوع الثالث من هذه "المرضية" يتجلى في فخامة اللباس في كثرة الحلي و المواد التجميلية (l'hypertrophie de la somptuosité) في نفاسته و طرازه العالي الجودة حتى كأن يبدو هذا اللباس أكثر منه إيحاء و إقناعا لهذه الجودة بدلا من أن يعبر عنه جمال الشخص الذي يرتديه. إن فخامة هذا اللباس قد افترس تماما كل معنى دلاليا، فأصبح للمشاهد الأحقية في الانصراف إلى النظر في أمور أخرى إن وجدت في هذه الصورة.

لقد بدى هذا اللباس مخادعا للحقيقة حينما يمتزج الكذب "le monsonge" بالفخامة "luxuosité".

1- R. Barthes, « Essais critiques », le seuil 1981, P.56.

يجب للباس أن يحمل قيمة معنوية "valeur sémantique" تجلب انتباه المشاهد و تطرح في نفسه أفكارا و تحرك مخيلته و تثير مشاعره في حكايات ألف ليلة و ليلة، مثلا نرى أن هارون الرشيد كان كل ما انتابه غضب من سماع قصة ما مثيرة للأعصاب، استبدل اللباس الذي كان يرتديه بزي آخر ذي اللون الأحمر. ةفاللون الأحمر هنا ذي قيمة معنوية تدل على حالة الغضب عند الخليفة، يجب على حاشيته أن تدركها جيدا.

يجب للباس إذن أن يعبر عن الحالة الاجتماعية النفسية للشخص الذي يرتديه، و إلا ارتبك المعنى الدلالي فيه وضاع تفسيره في متاهات أخرى تتعلق أساسا بجمالية هذا اللباس و جودته البالغة و إذا تحدثنا عن "مرضية اللباس" يجب علينا في المقابل أن نتحدث عن ما يمكن أن نسميها "صحية اللباس".

إن اللباس يتمتع بصحة جيدة إذا ترك للصورة المجال أمام إبراز المعنى الدلالي الذي تحمله، فيكون هذا اللباس وظيفي غير مثقل بالجزئيات التي تعمق معناه مثل كثرة الحلي و تعدد الألوان و المواد التجميلية كالصباغة و الوشم... يعرض الشخص من خلاله ملامحه و شكله بكل حرية و ارتياح نفسي يخفف إلى حد ما من الحالة الإرتباكية التي يوجد فيها هذا الشخص بفعل عامل الخوف من الزواج و ما يحمله المستقبل من هذا التحول البين لحالته الاجتماعية.

يجب إذن للباس أن يلعب دورا ماديا وظيفيا، فلا يحول مختلف الرموز التي يتركب منها إلى قيم أساسية، تمحو ملامح الشخص لتؤثر على جماله الطبيعي، فيبدو للمشاهد بأنه أقحم داخل ملابسه التي فصلت له طبق العادات و التقاليد لا حسب الذوق الذي يحبه و يرضاه.

إذا عدنا إلى موضوعنا بصفة مباشرة، يمكننا الإقرار، طبقا لما ذكرناه آنفا، بأن اللباس في هذه المناسبة (الحفل) حاضرا بقوة و موجود، بصفة متميزة عن

العادة، على كل شخص حاضر في هذا الحفل و خاصة النساء، لدرجة أنه يمكن وصف هذه الحالة بعرض مبهر للأزياء و الألوان و الأشكال، ذي معان و دلالات متعددة، تختلف، بالطبع، من مستوى إلى آخر، و لكنها تشترك معظمها في خاصية واحدة و هي إبراز عامل الفرحة و الجمال الذي يطبع هذا الظرف.

لكي نسهل الأمر علينا في دراسة هذا الكم الهائل من الألبسة و الأزياء، نقسمها من حيث الشكل إلى ثلاثة أنواع محورية و التي غالبا ما تتميز بها جل الأزفة و خاصة تلك التي تقام في المدينة و ليست تلك التي تحدث في الريف، حيث ما زالت تعتمد على البساطة و التمسك و القيم و التقاليد و عدم المغالات في تضخيم الأمور.

النوع الأول من هذه الألبسة يتمثل في الزي التقليدي الذي يرتبط بالأصالة و العادات و الممارسات المستوحات من الثقافة العربية الإسلامية و من المحيط الجغرافي الذي يفرض نوعية من اللباس خاصة بكل منطقة منها، مثل اللباس الصحراوي و القبائلي و التلمساني و القسنطيني إلى غير ذلك من الأنماط.

و ينقسم هذا النوع الأول بدوره إلى ثلاثة أقسام فرعية تخص بالأساس منطقة تلمسان و ما جاورها.

-/ القسم الفرعي الأول منها يمثل الزي الذي ترتديه العروس ليلة زفافها و الذي تستقبل به زوجها حينما يدخل عليها لغض غشاء بكرتها.

يعرف هذا اللباس في العامية تحت اسم "الشدة" و يتكون من عنصرين أساسيين: إكليلا مطروزا من الحرير الأصفر و مرصع بالذهب و يوضع على رأس العروس و لباس فضفاض إلى حد ما و طويل يغطي معظم جسدها ذي اللون الأبيض و مصمم غالبا من الحرير أو من القماش الناعم، يعلوه نوع من الحجاب

الشفاف، يغطي الصدر و الكتفين و يحمل معظم الحلي من ذهب و فضة و مرجان و جواهر و عقيق، التي تعلق على جيد العروس.

أما القسم الفرعي الثاني منها فيتمثل فيما يسمى باللغة الدارجة التي تخص أيضا منطقة تلمسان و نواحيها بـ "القفطان" هو لباس تقليدي أيضا، غالبا ما يكون مصنوعا من القماش الأحمر أو الأسود أو غيره، الناعم و السميك نسبيا و يغلب عليه صفة الطرز باليد بالخيط الأصفر الغليض لمختلف الأشكال و الرسوم التي يحتوي عليها. و هو نوعين "المجبود" و "التال".

هذا النمط من اللباس ليس خاصا بالعروس وحدها و لكن قد ترتديه أيضا بقية النساء الحاضرات في الحفل و أخيرا فإن القسم الفرعي الثالث من أنواع اللباس التقليدي فيكمن أيضا في ما يسمى بالعامية بـ "البلوزة العربية" و هو رداء بسيط و طويل، مرصع أحيانا ببعض الأقراص الصغيرة اللامعة، تضعه خاصة النساء الحديثات الزواج و بعض النساء من كبار السن.

يمكن إضافة إلى هذا النوع من اللباس التقليدي نوع خاص من الألبسة يتجسد في اللباس الديني بمختلف أشكاله و هو ما يعرف عامة بالحجاب، غير أن حضوره في حفل الزفاف له دلالة متميزة خاصة به، تختلف كثيرا عن تلك المعاني التي تحملها بقية الألبسة، نستعرض إليها لاحقا في هذا الباب.

أما النوع المحوري الثاني، فيمكن أن نحصره في ما يسمى باللباس المدني الذي نلبسه يوميا و الذي لا يقتصر هذه المرة على النساء فقط و إنما يشمل أيضا الرجال، و يضم مختلف الألبسة كالفستان (robe) و الجبة (jupe) و الهندام (costume) و القميص و المعطف و السروال و ربطة العنق و الشاشية و العمامة إلى غير ذلك من الأشياء.

أما النوع المحوري الثالث و الأخير، فيتجسد فيما يسمى باللباس "العصري" المستعار من الثقافة و العادات الغربية و الذي نجده يفرض نفسه في مجتمعنا العربي بشكل متزايد و خاصة بين أحضان الطبقة البورجوازية و أحيانا بين عموم الطبقة المتوسطة. و ينقسم إلى نوعين:

فستان العروس (robe de mariée):

و هو ثوب فسيح نوعا ما و طويل جدا حيث يغطي كل جسم المرأة حتى القدمين بل و يزيد عنهما أحيانا، إلى درجة أنه يتجرجر وراءها عند المشي أو يرفع قليلا إلى الأعلى حتى لا يلمس الأرض. يمتاز باللون الأبيض الناصع و الطيات المختلفة، و المحكمة الخياطة و التثبيت. يضاف إليه كذلك قفازين أبيضين تضعهما العروس على يديها و من جعبتين من نفس القماش و اللون تغطيا ذراعيها حتى المرفقين و نوع من السترة الشفافة تثبت على رأسها بواسطة مساسيك الشعر و تتدلى على وجهها و كتفيها.

فستان السهرة: robe de soirée:

و هو لباس طويل، ذي اللون الموحد و البسيط من حيث أنه لا يحمل أي طرز لشكل أو رسم ما، كما هو الشأن بالنسبة للقفطان و الكاراكو.

يمتاز بالانفتاح على مستوى العنق و بعض من الصدر و الضيق حول الحوض و بالانفراج المحدود على مستوى الفخذين، بحيث أنه يلتصق في مجمله مع الجسم و يرسم شكله و هيئته.

هذا النوع من اللباس يرتديه خاصة الفتيات اللائي مازلن في مرحلة العزوبة و أحيانا حتى بعض النساء المقترنات، أثناء فترة السهرة الليلية، كما يوحي بذلك الاسم الذي يحمله هذا النمط من الألبسة.

II- 2-1/ الدلالة المعنوية للباس:

إن اللباس موجود في كل الصور التي تعرض المشاهد المختلفة لحفل الزفاف أو على الأقل في معظمها. إنه موجود بقوة في كل مكان تجري فيه أحداث العرس و حاضر في كل مرحلة زمنية منها، إنه "يلبس" الشخص و يتبعه في كل تحركاته، يعبر عن شكله البدني، عن جماله أم قبحه، عن حالته النفسية و الاجتماعية، عن أذواقه و رغباته، عن طبائعه و سلوكاته، عن شخصيته و هويته... إنه إذا غني بالمعاني و الدلالات، يصعب حصرها وسط هذا العدد الهائل من الألبسة و الأشخاص الذين يحضرون هذا الحفل.

و عليه و لكي نكون أكثر منهجية في دراستنا لمختلف الدلالات و الرموز التي يحملها اللباس و نكون أكثر دقة في عرضها للقارئ، نقترح معالجتها حسب التقييم الثلاثي الذي أوردناه سابقا و الذي بفضله استطعنا تصنيف مختلف هذه الأزياء، و أيضا حسب القواعد التي أشرنا إليها آنفا و التي تخص المعنى الجمالي للباس و البعد الاجتماعي الذي تطرحه الدلالة الخارجية للشيء المعبر عنه. و أخيرا حسب مختلف الحالات المرضية و التناقضات التي قد يقع فيها هذا اللباس و يعبر عنها و لو بشكل خفي، لا يظهر للعين للوهلة الأولى.

إذا أخذنا الزي التقليدي و الحاضر بصفة متميزة خلال حفل العرس، فإنه جيء به لا كعنصر زينة فحسب و إنما كإشارة قوية إلى ظاهرة التشبت بالماضي العريق و بالعادات و التقاليد المتوارثة عبر الأجيال، و المترسخة في عقول الناس لأنها تعتبر جزء من مقومات شخصيتهم و هويتهم الثقافية.

إن خاصية الأصالة و العراقة التي تطبع هذا النوع من اللباس تشكل لديه حصنا منيعا يحميه من الاندثار أمام الغزو الحضاري الغربي الكاسح لمختلف مجال الحياة. و لعل وجود الزي الغربي في حفل العرس لدليل بين على تألق

اللباس التقليدي و محاولته فرض نفسه بشكل متميز عبر ظهوره بمنظر رائع و خلاب أمام هذا النوع الدخيل من اللباس، الذي يوصف بالعصري و الذي يسعى بدوره إلى إيجاد مكانة مرموقة له داخل مجتمعنا. إن ازدواجية التناقض التي يثيرها حضور هذين النوعين من الرداء بقدر ما تفسر الصراع القائم بين التقليد و العصرنة، بين نموذجين و أسلوبين في الحياة، تطرح في الآن نفسه مشكلة الهوية و الانتماء الثقافي لدى الشخص، فهو من جانب واحد متعلق بهذه التقليدية و يدافع عنها لأنها تمثل طرفا من شخصيته و هويته و من جهة أخرى فهو منفتح عن هذه العصرنة ربما بشغف و حب كبيرين لأنها ترمز إلى التقدم و الرقي في نظره، يظهر من خلالهما بعض الكبت الذي يترسب في شخصيته و يمنعه من الانفلات من قيود الماضي و إرهاصاته، و من التوجه نحو المستقبل بدون أي عائق نفسي بحرية مطلقة تمكنه من مواكبة العصر و ما يتطلبه النمو الحتمي للأشياء إذا كان اللباس التقليدي، مفروضا و مصمما حسب ما تمليه ضرورة احترام العادات و التقاليد لا حسب الذوق الشخصي الذي يحبه و يفضله صاحب هذا اللباس فإن ذلك يفسر بعض الامتعاض لدى الشخص يبرر إقباله عن كل ما هو جديد.

إن هذا التأرجح بين القديم و الجديد و الشخصية، يعكس نوعا من المرارة في العيش (un mal de vivre) لدى الفرد، تدفعه إلى البحث الدائم عن أسلوب حياة آخر يمكنه من رسم معالم شخصية متزنة، تساير التطور و لكن بدون أن تبتعد كثيرا عن الأصالة و العرف.

إذا كان الارتباط بالتقليد يطابق إلى حد بعيد متطلبات الأصالة و العراقة، يراعي الجانب الأخلاقي و الديني و يعكس الانتماء الثقافي للمحيط الذي ينتمي إليه الشخص، فإن تقليد الغرب بالعكس يكون محفوفا بالمخاطر و لا سيما إذا كان تقليدا

أعمى، يمس بهذه الثوابت و يضربها عرض الحائط. إن حضور فستان السهرة في الحفل بهذه الصفة المخلة بالآداب العامة و المخترقة لحدود الحشمة و الشرف، لدليل قاطع عن هذا الخطر المتولد عن هذا التقليد الأعمى المهدد للمثل الأخلاقية و قواعد العرف العام التي تحكم سلوكات المجتمع. هناك أمثلة أخرى من هذا النوع من اللباس الحاضر في الحفل و الذي يعرض مفاتن المرأة و يفصح عن عورتها مثل الجبة القصيرة التي تعلو الركبتين و السروال الضيق و القميص و الفستان الشفاف. إن وجودها يحمل معان مختلفة. فإن كانت ترمز بالأساس، من الوجهة الوظيفية إلى التأكيد على جمالية المدلول المعبر عنه، من حيث أنها تركز على جمال المرأة و حسنها، فإنها تعمل كذلك كمؤشر اتصال حسي يهدف إلى جذب نظر الرجل و إثارة رغبته الجنسية. هذه الازدواجية في التعبير، تخضع إلى ما يسميه Greimas بالثنائية المشكلة للشيء المعبر حسب ما يطرحه ظاهر هذا الشيء، من دلالات معينة و ما يخفيه باطنه من معان أخرى مناقضة للأولى و جوهرية من حيث القيمة لأنها تمثل الوجه الحقيق المراد تبليغه أو إخفاؤه.

يلخص Greimas هذه الدلالة المركبة في الصيغة التالية:

Etre	VS	Paraître
الباطن		الظاهر

إن حاولنا تطبيقها على ما ذكرناه، فإننا نجدها تجسد بحق تدهور المعنى و تدحرجه من مستوى إلى آخر حيث ينقلب ظاهر الشيء من عامل إيجابي يطرح موضوع الجمال و الرشاقة عند المرأة، إلى عامل سلبي يمثله باطنه عندما يدل هذا على تبرج هذه المرأة و محاولتها استمالة الرجل بطريقة غير مشروعة عندما تستعمل وسيلة الجسم لإثارة رغبة الجنس لديه.

كل الدلالات الأخرى التي تحملها بقية الألبسة، لا تخضع بشكل كلي إلى الصيغة التي أتى بها غريماس ، و إنما تختلف عنها أحيانا و تفسر حسب الموضوع الذي يحكمها و حسب الخصوصية التي تنفرد بها.

فإن كانت تختلف فيما بينها، فهي تتطابق في صفة واحدة تجمعها و هي التعبير عن عامل الفرحة و الزينة التي تطبع جو هذا العرس. غير أنه وراء هذا العامل المشترك الذي يوحدها، تكمن أبعاد أخرى مرتبطة بدرجات فرعية من الدلالة الأساسية التي تحملها.

فهي تارة تشير إلى الحالة الاجتماعية للشخص، كأن تبين مكانته المادية و مستواه المعيشي و انتماءه الطبقي داخل المجتمع، و تارة أخرى إلى حالته النفسية و طبعه و ميزاجه، كأن تعكس ارتياحه أو ارتباكه داخل ملابسه، أم كأن تعبر عن أذواقه و تفضيلاته مما يحب و يكره من الألبسة، و حينا آخر تدل على الانتماء الثقافي و على المحيط الجغرافي، كما رأينا، إلى غير ذلك من الأمور التي سنحاول التعرض إليها في مايلي:

إذ أخذنا مثلا الزي التقليدي (الشدة) الذي تستقبل به العروس قرينها ليلة الدخول و وقوع حدث الاستهلاك الجنسي بينهما، فإن هذا اللباس الجيد و الفخم، المعبر من حيث ظاهره على جمال العروس وبهائها، يخفي من حيث باطنه مستويات أخرى من الدلالة.

*/ المستوى الأول يتعلق بجاهزية العروس وقابليتها لغرض المتعة الجنسية و لو ببعض الارتباك و التردد إثر عامل الخوف الذي كثيرا ما يكون حاضرا في مثل هذا الظرف.

*/ المستوى الثاني و المبطن كذلك، يعمل كوسيلة تعبير و اتصال موجه، بالإضافة إلى الزوج من حيث أنه يهدف إلى إثارته و استمالته عاطفيا، و لكن أيضا إلى الآخرين، تتطلع من ورائه العروس إلى إبراز جمالها و حسنها قصد التألق و إظهار النفس أمام الغير و خاصة أمام الحاسدين منهم. و هذا ما يسميه علماء النفس بعامل "حب الظهور" عند الشخص، عندما يحاول إثارة الانتباه إليه بطريقة متميزة.

*/ المستوى الثالث من هذه الدلالات، يتمثل في الحالة النفسية و الحسية عند الشخص، و التي تظهر على وجهه و ملامحه، و العوامل المؤثرة عليها مثل الملبس و المناخ الظرفي للحدث.

في بعض الصور التي تفحصناها، تبدو العروس أحيانا مرتبكة و غير مرتاحة داخل ملابسها لعدة أسباب، منها ما يعود إلى عوامل داخلية مثل الحالة النفسية التي يوجد فيها الشخص من خوف و ارتباك بفعل الظرف و المناسبة، و منها ما يعود إلى أسباب خارجية مادية مرتبطة مباشرة بتأثيرات للباس مثل الفخامة و الثقل النسبي، لكثرة الحلي و الطيات و الطبقات المردفة التي يتكون منها اللباس.

و نستطيع أن نضيف إلى ذلك حالة الإحراج التي توجد فيها العروس لأنها ربما تضع هذا النوع من اللباس لأول مرة و لم تتعود عليه بعد، و ما أظن أن هناك من مخالف حينما أقول أنها تكون ارتياحة عندما تطرحه و تستبدله بثوب النوم أو بأي ثوب آخر تعودت عليه.



الصورة رقم (1).

تبدو العروس مرتبكة، مثقلة جدا بالحلي و الألبسة، تضع على رأسها ثلاث تيجان من "ذهب" تكاد تفوق حجم رأسها و كذلك محرجة. أما في الصورة رقم 2 فنرى أن العروس ترتدي لباسا يكاد يكون بسيطا و تضع على رأسها قبعة صغيرة مناسبة للباسها، و تبدو في وضعية مريحة، و كذلك الشأن للزوج، فإنه مرتاح

داخل ملابسه، و القاسم المشترك لديهما هو محاولتهما إظهار فرحتهما عن طريق لباس ملائم للجسم و للظرف.

الصورة رقم (2)



*/ أما المستوى الرابع و الأخير من هذه الدلالات المستقرأة عبرما يوحيه باطن الشيء أو ظاهره فينحصر في الجانب الاجتماعي الذي يحمله اللباس عندما

يدل على مرتبة الشخص داخل المجتمع و يعين الطبقة التي ينتمي إليها، و يحدد مقدوراته المالية. و لعل فخامة الألبسة التي تجسدها الصورة الفوتوغرافية و كلفتها الباهضة و طرازها العالي الجودة تأكد في الظاهر على المكانة المرموقة التي يتمتع بها صاحب اللباس و على انتمائه إلى الطبقة البورجوازية، و على الذوق الرفيع في اختيار نوعية اللباس الذي يناسب رتبته المتميزة و يحمل قيمه الشخصية، و لا سيما إذا كانت تحركه في ذلك غريزة حب الظهور أمام الآخر و حب المنافسة قصد التألق و التميز عن الغير.

أما إذا أخذنا الأمر من ناحية باطن الشيء و ما يخفيه فإنه من الممكن أن نكتشف حقائق أخرى قد تنفي كل ما قلناه برمته أو بعضا منه على الأقل. إذا كانت العروس تحمل لباسا فاخرا يشير إلى يسر حالها و مقدرتها المادية، فإننا ننخدع بهذا الاعتقاد حينما نعلم أن هذا اللباس ربما ليس ملكا لها و إنما قد استعارته أو اكترته كما تجري العادة في مثل هذا الظرف حيث أن الكثير من الناس يلجؤون إلى هذه الوسيلة أمام الظروف الاقتصادية الصعبة التي يعيشونها و أمام الكلفة الباهضة التي يتطلبها شراء هذا النوع من اللباس. لعل المثل الشعبي الذي يضرب في هذا السياق "يا المزوق من برة، واش حالك من الداخل".

لخير دليل على هذه الوضعية التي قد توجد فيها العروس. إذا كان الأمر يسير على هذا المنوال فإن الدلالة الظاهرية للشيء تتغير إلى دلالة باطنية تنفي الأولى و تناقضها إلى حد ما، حيث أن استعمال اللباس من حيث الوظيفة يتحول من وسيلة لكساء الجسم و تجميله و للتعبير عن صفة الغنى لدى الشخص، إلى أداة لتغطية حقيقة أخرى مغايرة و هي حالة الإمكانيات المحدودة و القدرات المتوسطة، التي لا يرغب حامل هذا اللباس في الإفصاح عنها لأنها ربما تقلل من

قيمته أمام الغير و خاصة إذا كان هو الآخر يتملكه حب الظهور و التألق و لو على حساب مظهر مخادع و مغشوش.

إن الصفة التي أتى بها "غريماس" حول الدلالة المركبة للشيء، تعكس إلى حد بعيد التباين بين جوهرية الشيء و ثانويته، و التي بفضلها نستطيع تتبع تغير المعنى من مستوى إلى آخر، و تحديد المعنى الحقيق للشيء و لكن بصفة نسبية، قد يكون فيها بعض الاحتمال من الخطأ لأننا نعتمد في تقييمنا للموضوع على الملاحظة و الاستنتاج، بعيدا عن الدقة و الجزم لعدم وجود نص مكتوب أمام أعيننا يوجهنا و يرشدنا في تحليلنا.

أما إذا أخذنا عنصر اللباس من الناحية الفنية التي تهتم بدور المعنى التجميلي في رسم ديكور المشهد الفوتوغرافي، فإننا نرى أن هذا اللباس يطرح معانيه و دلالاته، أحيانا بنجاح و أخرى بإخفاق حسب ما يتمتع من مقدرة في التعبير، تمليها عليه قوته أو ضعفه لما يتميز به من "صحة" أو "مرض" كما يقول بذلك بارث مثلما رأينا.

إن المبالغة في عرض جمالية اللباس من حيث التركيز على إبراز جودته و نفاسته، من خلال تشبيعه بالعديد من الملحقات التزيينية كالحلي و الألوان اللافتة، يصرف نظر المشاهد على المعنى الأساسي الذي تهدف إليه الصورة، و يستدرجه إلى متاهات التأمل في كثرة هذه الأجزاء الملحقة بالثياب، فيجعل منها قيما أساسية تستقطب بصره، عوض أن يهتم ببساطة المعنى العام، المراد تبليغه و هو جمال المرأة و شكلها داخل المشهد الفوتوغرافي.

إن تذبذب الدلالة و تلاشيها أمام العامل الثانوي للشيء، يجعل من الشخص الممثل في الصورة في وضعية سخيفة أمام فخامة لباسه و حجمه الكبير، و هكذا يخفق في إبراز جماله الطبيعي معوضا إياه بجمال اصطناعي أكثر تجسيدا لروعة

و بهاء اللباس منه إلى عرض جمال الشخص الذي يرتديه. أنظر الصورة رقم(3).



الصورة رقم (3)

الصورة رقم (1) تمثل مشهدا للعروس و هي تعرض جمالها عن طريق لباسها.

أما إذا كان اللباس يقترب من البساطة و يبتعد عن المبالغة و التضخيم، فإنه يكون مناسبا للشخص، يتمتع بصحة جيدة حيث يترك المجال للمعنى الجوهري، الذي تحمله الصورة في التعبير عن نفسه بحرية، دونما الحاجة إلى عناصر أخرى تساعد على ذلك. حينئذ يؤدي اللباس دوره الوظيفي بكامل المعنى، يعرض الشخص من خلاله جماله و ملامحه و هيئته بكل ارتياح، بعيدا عن كل إحراج أو امتعاض، و خاصة في مثل هذه المناسبة حيث يكون عاملي الخوف و الارتباك حاضرين و لعل المثل الشعبي الذي يقول "خير الكلام ما قل و دل" يعبر إلى حد

ما عن تلك البساطة التي يجب للباس أن يتحلى بها، خاصة إذا تصرفنا فيه و أصبح يضرب على الشكل التالي: "خير الشيء ما قل و دل".



الصورة رقم 4

الصورة تعرض العريسان في منظر يغلب عليه الفرحة و الارتياح، اللباس يبدو بسيطا و مناسبا للشخصين.



الصورة رقم (5)

4/- البعد المكاني:

إن الحديث عن عامل المكان، سواء كان في النص الأدبي، في السينما أو في المسرح، يفرض علينا الخوض في العلاقة الخفية الموجودة حتما بين اللغة و المكان و بين الإشارة و المكان، لأن الإشارة و الدلالة تلعبان دورا هاما في إيصال المعنى الموجود في الصورة. فإذا كان للقصة مثلا لغة تمكنها من طرح نفسها، فإن الصورة خلاف ذلك، ليست لها لغة تعبر بها عن نفسها و إنما مجموعة من "العينات" و الإشارات و الرموز، تشكل كلا متكاملا، يعرض ماهيته من تلقاء نفسه.

من بين مختلف الإشارات و الرموز المكونة للصورة كاللباس و الأشخاص، يوجد عامل المكان، فإذا أردنا فهم بعده و دوره في إيصال الرسالة للمشاهد، علينا أن نقيمه و نعطيه أهمية لائقة به.

إن الحديث عن المكان ليس المقصود به تحديد "جغرافية هذا الفضاء" géometrie de l'espace كأن نقول أن الحدث في الصورة يدور في غرفة مغلقة، محدودة المعالم، أو فناء خارجي مفتوح المعالم... إلى غير ذلك من الأمكنة، و إنما الحديث أيضا عن مختلف الصور البلاغية التي يوحيها المكان و دورها في رسم الحالات النفسية و الاجتماعية للأشخاص، كأن تحدد مثلا الغرفة الزوجية الضيقة القليلة الإضاءة. حالة الارتباك و الخوف لدى العريس، لأنه فضاء مجهول تقحم فيه لأول مرة و ربما تقضي فيه بقية حياتها. أو كأن يكون المكان فسيحا، جيد التجهيز و الإنارة فترتاح له نفس العروس و تطمئن له بل قد يصبح المكان الملجأ (espace refuge) الذي تحبذ العيش فيه و اللجوء إليه، كلما هم بها أمر من أمور الحياة و احتاجت إلى الراحة و الترفيه عن النفس.

إن للمكان إذن دور هام في إبراز المغزى الدلالي للصورة و إيصاله للمشاهد عن طريق شرح العديد من الحالات النفسية التي تطبع الشخص في مختلف إرهاصاته و مستوياته الانفعالية. قد يحمل عامل المكان، أحيانا، ازدواجية في المعنى مكونة من تناقض حالتين نفسيتين. لقد بين لنا رابلي "Rabelais" كيف أن ميزاج شخصية Gargantua و هو موجود في المستشفى كان مضطربا و حائرا في الاختيار بين الحزن عن فقدان زوجته Bade bec أو الفرح بميلاد ابنه الذي كان قد أنجبته له مباشرة قبل وفاتها.

إن هذه الازدواجية المتناقضة (dichotomie contradictoire) كما يسميها السيميائيون و البنيويون أمثال Barthes و Proust و غيرهم، و التي يوحي بها فضاء المستشفى، يمكن حصرها في ثلاث مستويات:

الحياة vs الموت

العافية vs المرض

الفرح vs الحزن

كل مستوى منها يعبر عن متناقضين اثنين، إذا كانت قراءتنا لهذه المستويات أفقية، أما إذا كانت قراءتنا عمودية فيمكن حصر و دمج هذه المعاني و الصور الدلالية التي يوحي بها المستشفى في مستوى واحد ذي قطبين متباينين، نعرفه بالصيغة التي أتى بهاGeimas [1] .

Euphonie vs dys phonie

اشمئزاز vs ارتياح

و لنا أمثلة عدة في مختلف المواقف و الحالات التي يتعرض لها العريسان أثناء تعاملهما مع عامل المكان، حيث يشكل هذا المكان أو ذاك حافزا للإشمئزاز لدى نفسية الشخص.

إن انفصال العروس مثلا عن البيت الأبوي و مغادرته إلى البيت الزوجي قد يعبر عن بعض المرارة و الحسرة و الأسى لديها لأنها قد تربت فيه و قضت ما يقارب نصف حياتها و ربما كانت سعيدة فيه. كما أن إقبالها على البيت الزوجي، هذا الفضاء الجديد و ما يحمله ربما من مفاجئات و انتكاسات لم تكن في الحسبان، قد يعبر عن حالة الخوف و الارتباك لديها، الخوف من المجهول و ما يخبؤه المستقبل.

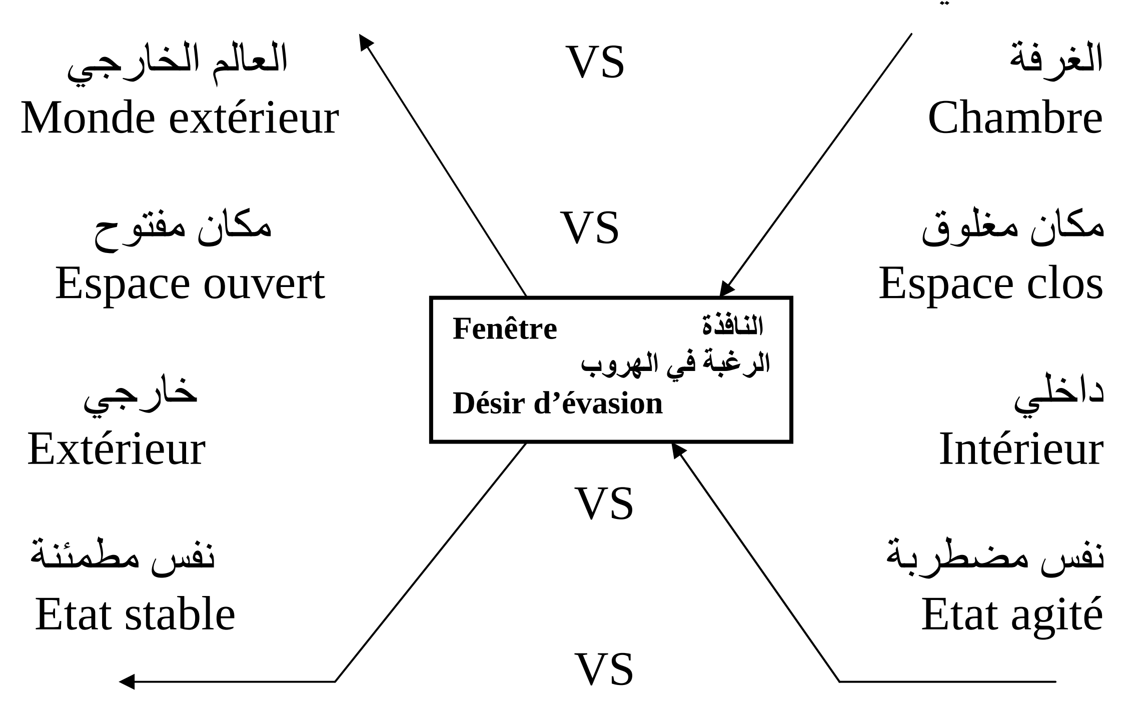
و قد يشكل عامل المكان حافزا للفرح في نفسية الأشخاص من حيث يرمز المكان المغلق (الغرفة الزوجية) إلى الأمن و الراحة و الاسترخاء و الانطواء، كما ترمز قاعة الحفلات مثلا إلى التعبير عن الفرح و الترفيه عن النفس و الإفصاح عن الكبت، أو كما يرمز الشارع، هذا المكان المفتوح إلى الرغبة في الحركة، و تبديل الجو و ملامسة الواقع الخارجي قصد الانبساط و الانشراح.

AJ. Geimas , du sens, Ed Seuil 1970, P.282. -[1]

كما يمكن لعامل المكان أن يحدد تلك العلاقة الباطنية التي تجمع بين حالتين متناقضتين في نفسية الأشخاص بصورة خفية لا تكاد تظهر لعين المشاهد.

إن قصة الحبل (la corde) لألفريد هيتشكوك Alfred Hitchcock تدور معظم أحداثها داخل شقة واحدة ذي نافذة صغيرة ينبعث منها الضوء الخارجي، كأنما أراد الكاتب أن يرسم تلك العلاقة الخفية بين نفسية بطله المتأججة داخل غرفته و بين الرغبة لديه في التخلص من هذه الحالة النفسية المزرية عبر تطلعه من خلال تلك النافذة الصغيرة إلى العالم الخارجي و ما يحويه من انبساط و انشراح.

البيان التالي يلخص هذه العلاقة الجدلية بين المكانين المتناقضين:

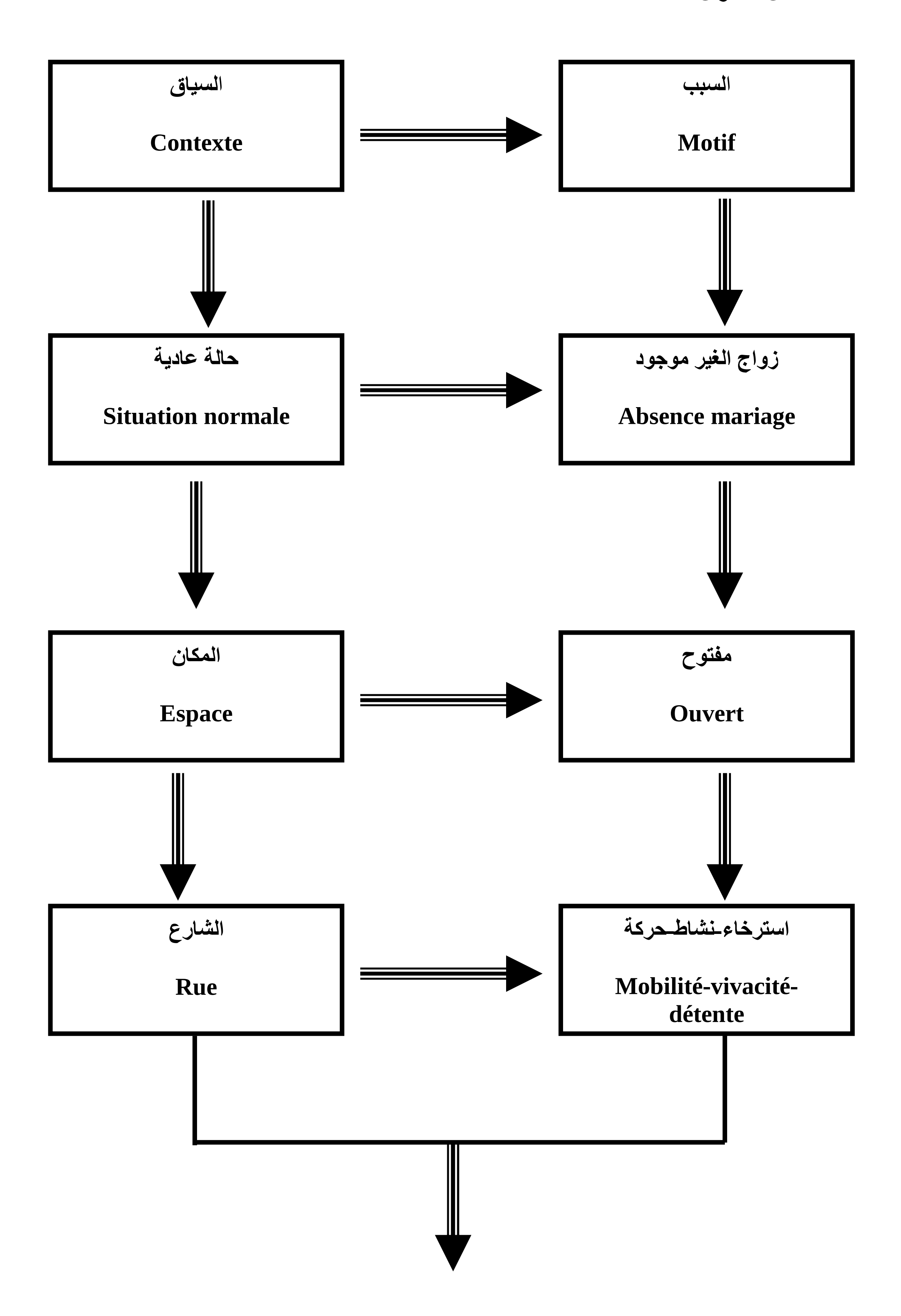


إن الجزم بأن عنصر المكان في الصورة الإيقونية أو في الخطاب اللغوي يوحي إلى دلالة معينة دون الأخرى أو دون مجموعة من الدلالات، يشكل حكما مجحفا في نظرنا لأنه من طبيعة الأشياء أنها تختلف، و في هذا الاختلاف تكون التعددية في النظر و الحكم عن الأمور نظرا لتباين القراء و المشاهدين و اختلاف خافياتهم الثقافية و المعرفية. بالإضافة إلى أن الأحكام التي نصدرها أحيانا تكون

استنتاجية و احتمالية وليدة التكهن و التخمين خاصة إذا كنا نتعامل مع إشارات و رموز غامضة، غير محددة الدلالة. كما أن المعنى نفسه قد يتغير من حالة إلى أخرى، تبعا لتغير الأسباب و السياق الذي يدرج فيه. فالشارع مثلا، هذا الفضاء المفتوح الذي يمثل الفضاء الخارجي و ما يحمله من معان شتى تدل على الحركة (mobilité) و النشاط و الرغبة في الخروج للترفيه عن النفس و قضاء الحاجة... يصبح مكانا مكروها لدى العروس لا ترغب الخروج إليه لأنه يمثل في نظرها فضاء سلبيا و عامل ربط بين مكانين متناقضين، فمن جهة يبعدها عن بيت أبويها، هذا الفضاء المألوف الذي ترعرعت بداخله و ارتبطت فيه بأحلى الذكريات، و من جهة أخرى يقودها إلى البيت الزوجي، هذا المكان المجهول الذي يمثل نقطة تحول بارزة في حياتها و ما قد يوحيه في نفسها من خوف و تساؤلات خاصة إذا كان هذا الزواج زواجا مفروضا عليها و غير مرغوب فيه.

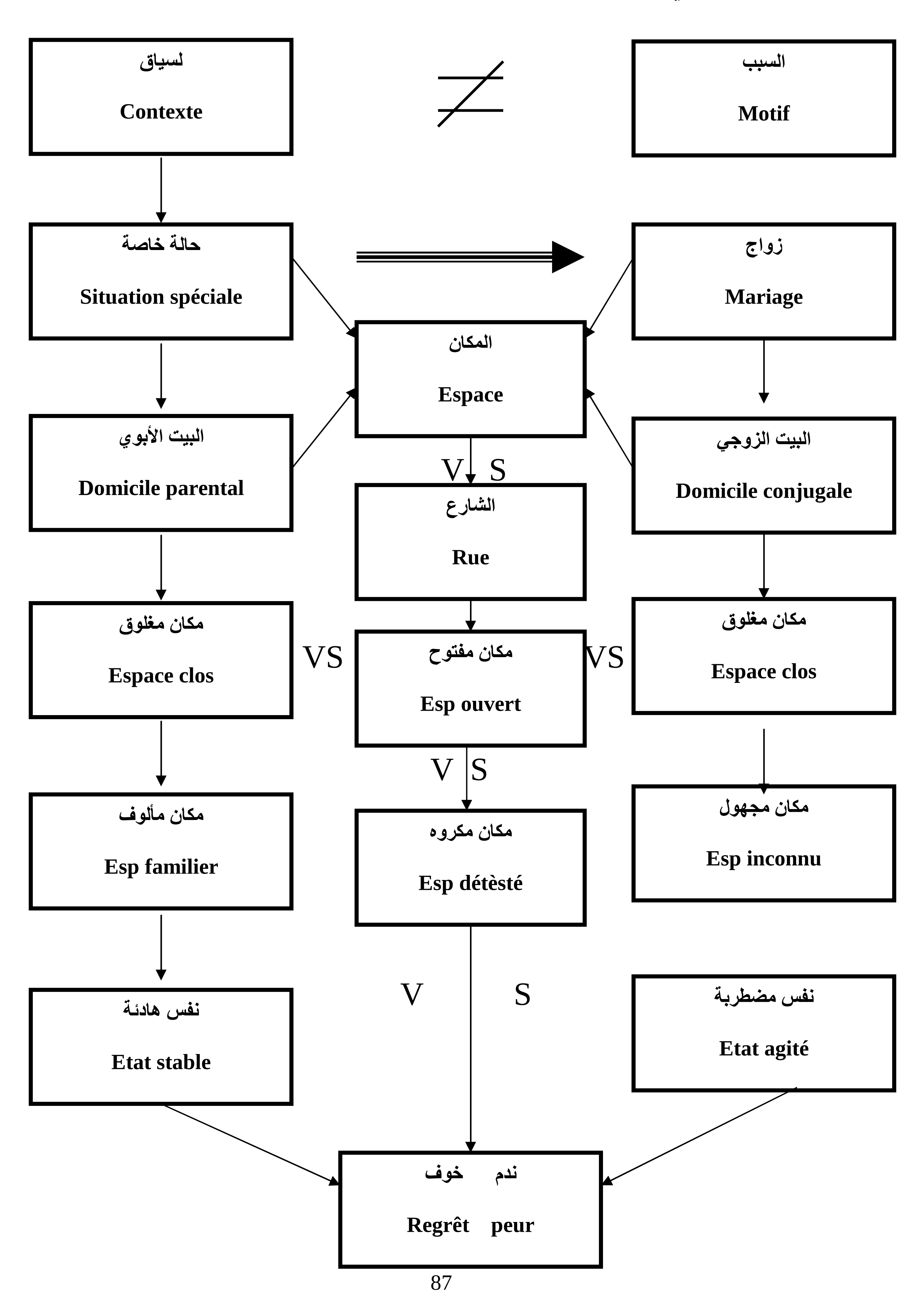
الشكلين التاليين يبينان تغير المعنى الدلالي للشارع و علاقته بعدة عوامل و أسباب متمايزة:

الشكل الأول:



السياق
Contexte
السبب
Motif
حالة عادية
Situation normale
زواج الغير موجود
Absence mariage
المكان
Espace
مفتوح
Ouvert
الشارع
Rue
استرخاء-نشاط-حركة
Mobilité-vivacité-détente

الشكل الثاني:



جغرافية المكان: عناصر المكان:

إن الكلام عن جغرافية المكان في الصورة من حيث أنه العامل الذي يحدد فضاء وقوع الحدث، و يرسم العلاقة بين هذا الفضاء، و ما يوحيه من معان و دلالات، و بين الأشخاص الذين يضعون هذا الحدث، يجرنا حتما إلى الحديث عن مختلف الأشياء و العناصر المكونة له باعتبار أنها جزء منه و مكملة له مثل الأفرشة و الأثاث، و الأواني المنزلية، و مختلف العناصر المزينة له كالصور التذكارية و اللوحات و الورود، و ما إلى ذلك.

إن أي خطوة نقوم بها في هذا المجال هي خطوة تكاد تكون أفقية و نسبية إلى حد ما و الهدف منها هو الاقتراب من الموضوع و ليس التعمق فيه، لأن ذلك يتطلب منا جهدا كبيرا، قد تؤدي بنا إلى المغالات في شرح المعنى و تحميل الصورة الفوتوغرافية أكثر مما تطيق.

إن وصفنا لعنصر "الشيء" (l'objet) في الصورة يبتعد كل البعد عن تلك الطريقة التي تذوب تماما "الشيء" و تفككه إلى عدة أجزاء تحت طائلة استخراج أقصى حد من الصور البلاغية و الشعرية، كما يفعل ذلك أقطاب تيار الواقعية التقليدية في الأدب مثل راسين Jean Racine في كتابه « desert dans l'orient » (في الشرق المتصحر) أو v. Hugo في كتابه (Londres, une rumeur sous une fumée) (لندن، أكذوبة تحت سحابة دخان)، إن هذه الواقعية التي طبعت النص الأدبي و المسرحي في القرن السابع عشر تميزت بتعداد خصائص "الشيء" المعنوية، من منظور بلاغي مستوحى من الكلمة الجياشة و الكلام الفصيح. حتى و كأن عنصر "الشيء" في النص بات يملك زيادة على شكله، نوعا من التقديس المفرط بحيث أصبحت له روحا و رائحة و حسا، يكاد ينبض من خلالها بالحياة و الحركة.

إن مناظرات "راسين" و كورناي "Corneille" حول أحقية المعنى أو الوظيفة في تصوير عامل "الشيء" في النص لخير دليل على عدم نجاح هذا التيار في وصفه للأشياء لأنه أهمل الجانب الشكلي و الوظيفي لها و اهتم فقط بالجانب المعنوي و الحسي لديها.

أمام هذا المنحى الذي اهتمت به الواقعية التقليدية (le vérisme traditionnel) نجد بروز مدرسة أخرى يمثلها Robbi grillet و تلميذه Buton، تعتني بإخضاع عامل المعالجة الوصفية للشيء إلي عامل النظرة البصرية التي تحددها عين المشاهد vue optique de l'objet عنصر "الشيء" في النص، لم يعد يمثل لديها مجموعة من الدلالات و الرموز و الأحاسيس و إنما حقل بصري متعدد الواجهات يعرض من خلالها مختلف أشكاله و وظائفه الجمالية التي تزين الفضاء الذي يوجد فيه.

إن هذه النظرة الجديدة "للشيء" ربما تقترب كثيرا من موضوعنا، خاصة و نحن نبتغي المعالجة العينية، المعتمدة على الملاحظة و النظر ممتنعين بذلك عن تحميل الشيء سيمنطقية ثقيلة قد تطرح بنيته أرضا أمام ضخامة وزنها.

إن دراستنا لعامل "الشيء" في الصورة، ستكون إذا سطحية متماشية مع أفقية المكان و امتداداته في تأطير مختلف الأحداث و الوقائع التي يتكون منها حفل الزفاف، حتى و إن كنا نريد تحليلا عموديا معمقا لهذه الظاهرة، فلا نستطيع لأن "الشيء" يمثل صورة جامدة تعرض نفسها تلقائيا لعين المشاهد، من دون الحاجة إلى لغة و تعبير، يصفها للقارئ كما هو الشأن في النص الأدبي أو الشعري.

هدفنا إذن يتمثل في دمج موضوع "الشيء" في الصورة داخل جدلية فضائية أكثر منها إيحائية لأنه يمثل مشهدا و مكانا عديم الحركة و كأن الأزلية قد جمدته

و أعطته نوعا من الخلود، يحق لكل إنسان منا أن يتمعن في شكله و يقلب الضوء عن جوانبه قصد الفحص و الفهم "prospect" كما يقول بذلك Nicolas poussin [1].

ما يمكن قوله هو أن عنصر "الشيء" ينقسم بصفة عامة إلى قسمين: فمنه من يفيد الوظيفة و هي الغاية التي صنع أصلا من أجلها هذا الشيء أو ذاك، كأن نقول مثلا أن هذا الكرسي صمم من أجل أن نرتاح عليه، أو أن هذه الخزانة أعدت من أجل احتواء ألبستنا و مختلف الأشياء، و منه ما يفيد الزينة و الجمال من حيث أنه يشكل ديكورا لأي فضاء ما، مثل اللوحات و الصور المعلقة على الجدران. و يمكن إضافة قسم ثالث إليهما و هو ما يسميه J. Rousset بالعامل الموجه (l'elément informateur) الذي يفيد الإرشاد و التوجيه مثل اللافتات و الإشارات و الكتابات الموجودة على مداخل المحلات التجارية و المقاهي و البنايات العمومية إلى غير ذلك من الأمكنة، إلا أن هذا القسم الثالث لا يهمنا كثيرا في موضوعنا لأنه يدخل في إطار الديكور العمراني العام للمدن، له صلة مباشرة بالحياة العامة للأشخاص، تماما كما حجمنا التعرض إلى البعد الهندسي للمكان و أقصيناه من بحثنا لأنه يمس في الواقع طبيعة العمران و طريقة البناء للمدن أكثر مما يمس تلك العلاقة المباشرة القائمة بينه و بين الأشخاص الذين يتحركون بداخله من خلال ملاحظة سطحية للأمور؛ يتبين لنا أن عامل "الشيء" في الصورة الإيقونية، يتردد كثيرا من صورة إلى أخرى و يتواجد خاصة في الأمكنة المغلقة، كغرفة النوم و قاعة الاستقبال (الصالون) و قاعة الحفل حيث يقام الزفاف و الدهاليز و في بعض الأمكنة المفتوحة نسبيا كالشرفة و فناء المنزل، إذا كان مصمما حسب الهندسة العربية الإسلامية، حيث نجد في كل منزل فناء يطلق عليه بالعامية "الحوش".

---

[1]- Nicolas poussin : peintre et écrivain français du 17 ème siècle.

فإذ أخذنا مثلا أية صورة فوتوغرافية، تعرض مشهدا داخل غرفة نوم العريسين، فإننا نجدها تحتوي بالطبع على مستلزمات النوم كالسرير، و الأفرشة، و الأغطية، و على خزانة أعدت لجمع الملابس و الأحذية، و على مرآة كبيرة نوعا ما، مثبتة على طاولة مؤلفة من أدراج مركبة، قابلة للسحب تضم بعض الحاجات الخاصة بالعروس كأدوات التجميل و الحلي و الألبسة الجلدية الخفيفة، و على كرسي واحد و على مصباح أو اثنين كاسرين للضوء، يوجدان على جانبي السرير، و على ستائر معلقة على النافذة و على صور عائلية تذكارية معلقة على الجدران أو معروضة في مكان ما من الغرفة، و على لوحات تمثل مناظر طبيعية أو تحمل آيات قرآنية، و غير ذلك من الأمور.

و لعل الظاهرة اللافتة للنظر داخل غرفة العريسان هو الترتيب المحكم لمختلف الأشياء المتكونة منها، فكل شيء في مكانه، أنيق و جميل و كأنه وضع عمدا لجذب عين المشاهد و التأثير في نفسه و مشاعره. غير أن وراء هذا التنظيم الرائع للأشياء داخل الغرفة توجد "شفرة" من المعاني و الدلالات، لا تظهر جليا لعين المشاهد إلا بعد فحصها و تحليل خباياها.

إذا أخذنا مثلا الأغطية و الألحفة، نرى أنها مصنفة حسب الألوان، و موضوعة على كراسي أو طاولات قصيرة الارتفاع، الواحدة فوق الأخرى، و بصفة تصاعدية تشير إلى كثرة العدد، و كل مجموعة منها مربوطة بحزام من حرير أو من أي نسيج ناعم، يكون غالبا مناسبا للون الغطاء أو اللحاف.

إذا اقتنعنا بأن هذا الترتيب الجيد للغطاء أو اللحاف يفيد الجانب التزييني و الجمالي لفضاء الغرفة، فإننا بالعكس لا نقتنع بضرورة وجود هذا العدد الهائل من الأغطية التي تتعدى غالبا العشرات، و التي تفوق بكثير ما يحتاج إليه العريسان في حياتهما.

إن دلت كثرة العدد على شيء، فإنما تدل هنا على المغالات و التكلف و التبذير و إهدار للمال في سبيل ما يسميه ويليام ماكدوجل[1] في علم النفس بغريزة "حب الظهور" و المنافسة و التألق أمام الآخرين، و هي ظاهرة شائعة في الكثير من مناطق البلاد العربية و خاصة في ناحية تلمسان حيث نجد أن عامل الزواج يشكل عقدة في حياة الأشخاص، يصعب التغلب عليها، نظرا لما يتطلبه من أموال باهضة و جهود مضنية في ظل ظروف اقتصادية صعبة و عادات بالية مترسخة في نفوس الناس. إن غلاء المهر، و ترتيبات الزواج المكلفة جدا، و مشكل السكن و البطالة، دفع الكثير من الشباب إلى العزوف عن الزواج، مما يفسر ظاهرة العنوسة عند الفتيات و الاقتران المتأخر عند الرجال.

من خلال عرضنا السابق لعنصر الغطاء و اللحاف في الغرفة يتبين لنا كيف أن عامل الدلالة و المعنى يمكن له أن يتغير من مستوى إلى آخر، بحيث يتدحرج من مدلول إيجابي إلى مدلول سلبي و هو ما يسميه C. Bremond بتقهقر المعنى "dégradation du signe" أو ما يسميه Greimas بانقلاب المعنى "dégradation du signe" حيث رأينا كيف أن تحول مدلول الغطاء أو اللحاف من رمز يشير إلى الجمالية لأناقته و ترتيبه الجيد إلى رمز يثير الذم و الاستباح لدى المشاهد لما يوحيه كثرة عدده من تبذير و إهدار للأموال في سبيل إشباع رغبة مذمومة وليدة عادة بالية كثيرا ما تألمت لها النفوس و هي حي التألق و الظهور بمظهر حسن أمام الناس و لو على حساب العديد من التضحيات، كان الأجدر بها أن تصرف في موضع آخر يعود بالنفع الأكيد على أصحابه.

يمكن تلخيص هذا التحول في الدلالة لعنصري الغطاء و اللحاف في الشكل البياني التالي، حسب التقسيم الذي أتى به غريماس:

---

[1]- وليام ماكدوجل "تخطيط لعلم النفس المرضي" نشره أسكرينز exprecis New York 1926 p.01.

ما قبل	مضمون معين	ترتيب منظم	جمال، أناقة	إعجاب
Avant	Contenu composé	Dispodition agencée	beauté,élégance	Séduction
≈	≈	≈	≈	
ما بعد	مضمون مقلوب	كثرة العدد	استقباح	إدانة
Après	contenu inversé	pluralité	mépris	condamnation

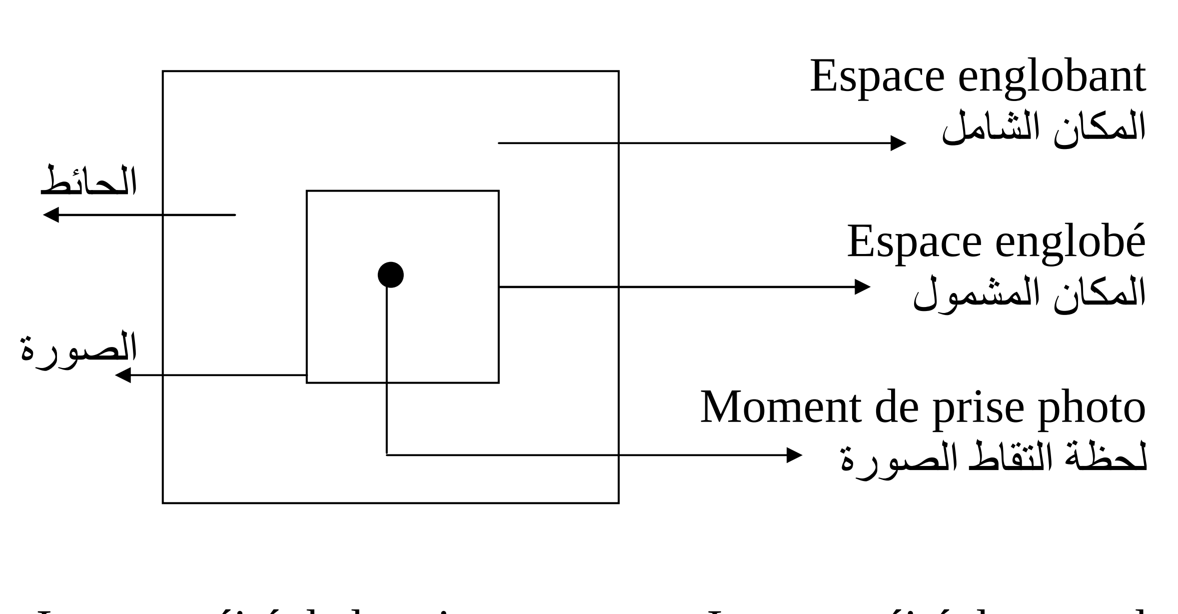
إن عنصر "الشيء" كما أسلفنا، يوجد في كل الأفق، يوضع على الأرض كالخزانة أو السرير، أو يفرش عليها كالزربية و السجاد، أو يطلى على الحائط كالصباغة و الدهن أو يعلق عليه كالصور و اللوحات، أو يجد في السقف كالنقوش و الزخارف الجبسية أو يتدلى منه كالثريا و المصباح، بحيث أنه يشكل إشارة إيقونية مضيئة تلمع في كل مكان، و كأنها هي التي تحرك المكان و تحدد أطرافه أو توسع من فضائه، حتى يبدو لنا بعملية ذهنية انقلابية، أن المكان هو الذي يبتلع بدوره هذه الأشياء، فيحولها إلى عناصر مثبتة له داخل البعد الزماني للحدث، حسب ما أورده Gérard Genette في كتابه "صورII" figurés II حينما يتكلم عن تداخل عنصر المكان و الزمان داخل القصة و احتوائه الواحد للآخر أثناء تتابع أحداثها emboitement du temps dans l’espace et vice-versa و خير دليل في موضوعنا عن هذه الازدواجية المكانية/الزمانية و امكانية ارتباطها البعض بالآخر هو ما نجده في تلك الصور العائلية التذكارية المعلقة على الحائط أو الموضوعة على مكان ما من غرفة العريسان.

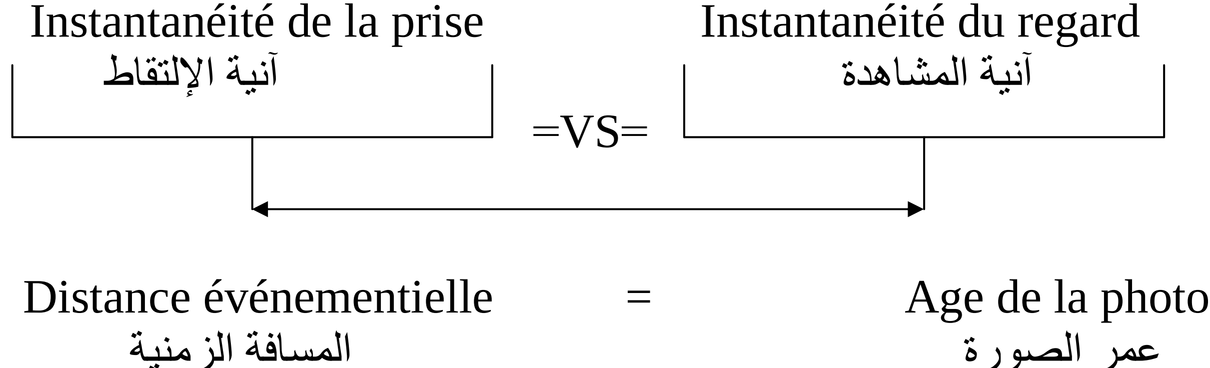
فإذا كان المشهد مثلا يجسد صورة شمسية لوالدي الزوج، التقط أثناء فترة ما، خلت من حياتهما، فإننا خلال تأملنا لهذا المنظر قد ينتقل بنا الفكر إلى الماضي، محاولين تحديد الفترة الزمنية التي تفصل بيننا و بين هذا المشهد، فنكون بذلك قد أقمنا علاقة خفية بين آنية الحدث (المشاهدة) و بين ماضوية الحدث (التقاط

المشهد) من جهة، و من جهة أخرى بين ظرفية المكان الذي يحمل الصورة (الحائط) و بين فترة زمنية "ما" منقضية.

هكذا نرى إذن كيف يمكن لعامل المكان أن يتداخل مع عامل الزمن و يصبح شاملا له و مجسدا إياه نقطة معينة داخل تطوره و زحفه المتواصل، و كيف يمكن للمسافة الزمنية الرابطة بين آنية المشهد و بين آنية التقاطه في تحديد عمر هذه الصورة الشمسية المعلقة على الحائط.

البيان التالي يبين العلاقة المتداخلة بين قطبي المكان و الزمان حسب المصطلحات التقنية التي يستعملها السيميائيون:





يمكن أيضا لعامل "الشيء" داخل الصورة الفوتوغرافية أن يقوم برسم طبائع و ميول الشخص الذي يمتلك هذا "الشيء" إذا استعنا مرة أخرى بصورة الوالدين

المثبتة على الحائط، فإننا نرى أنها تحمل الكثير من المعاني و الدلالات ترمز كلها إلى الحب و التقدير اللذين يكنهما إليهما الابن و إلى الشوق و الحنين إليهما، خاصة إذا كانا قد فارقا الحياة.

إذا افترضنا أن الوالدين قد توفيا فعلا، فإنه يصبح لتلك الصورة "بعدا تقديسيا"[1]، يربط بين الابن و بين والدين، بصفة دائمة، و يشير بصفة خفية إلى تلك العلاقة الموجودة في مفكرة الابن و التي تجمع بين عالمين متناقضين، و هما عالم الحياة و عالم الغيب، و كأن هذه الصورة ثبتها هناك لتذكره و من شاهدها بحتمية الزوال و الفناء التي نحن معرضين إليها في يوم من الأيام.

و لعل احتواء جدران الغرفة لكثير من الأشياء المتعلقة بالدين و بالمعتقدات كاللوحات التي تجسد بعض السور و الآيات القرآنية أو كبعض الرموز التي تستعمل ضد الحسد مثل "الخامسة" أو لجلب الحظ و السعادة مثل صفيحة الفرس " le fer du cheval"، تؤكد في مجملها على الانتماء العقائدي للشخص و على المعتقدات الطقوسية المترسخة في ذهنه، بقدر ما ترمز إلى ذلك التداخل بين الحقيقة و الخيال و بين الواقع و الغيب.

خلاصة القول تكمن في أن لعامل "الشيء" في الصورة الفوتوغرافية دور فعال في شرح المعنى و إيصاله إلى المشاهد، و لو بصفة إيحائية عن طريق عدة مستويات، متداخلة بعضها في الآخر من جهة، و إما مترادفة و متكاملة فيما بينها من جهة أخرى. قسم من هذه المستويات المختلفة يتمثل، كما رأينا في السابق، في وظيفة الشيء الطبيعية داخل المكان، من حيث أن وجوده يبرر الحاجة المادية إليه و التي لولاها لما صنع أصلا هذا الشيء أو ذاك.

---

[1]- effet sacralisant كما يقول Claude Levi Strauss في تحليله لعقدة أوديب complexe d'Oedipe الموجود في كتابه المعنون بميثولوجيات "mythologie".

القسم الآخر من هذه المستويات، يتجسد في الغاية الجمالية و التزيينية لعنصر الشيء، سواء حينما يستعمل كأداة تجميل مثل اللباس، و قد تعرضنا لهذا العامل بصفة مسهبة فيما سبق أو سواء حينما يوظف كديكور لأي مكان ما.

و أخيرا يوجد قسم ثالث، ينحصر في ذلك الجانب الذي يرسم طبائع الناس و يعكس ميولهم و رغباتهم و أذواقهم، وانتماءاتهم الدينية و الثقافية إلى غير ذلك من الأمور الحسية و المعنوية التي تمس حياة الناس غير أن القاسم المشترك الذي يمكن له أن يجمع بين مختلف دلالات الشيء داخل مناسبة الزواج يكمن في هدف واحد هو إضاءة المكان و إثراء جو العرس و تحديد مدى نجاح و فشل هذا الزفاف.

3/ البعد الزمني للصورة:

إن عامل الزمن، من حيث كونه يشكل المدة التي نقيس بواسطتها جريان الأحداث و تطورها داخل فضاء القصة، يكاد يكون منعدما داخل الصورة الفوتوغرافية، باعتبارها تمثل مشهدا جامدا، لا يستغرق التقاطه إلا بعض الأجزاء القليلة جدا من الثانية الواحدة. ليس كما هو الشأن في القصة أو الرواية حيث قد يستنفذ الوقت فيهما مدة أطول تقدر بالساعات و الأيام، بل بالشهور و السنوات. غير أنه يمكن التحدث عن البعد الزمني في الصورة و حيثياته، من خلال مختلف المشاهد التي تعرض مراحل تطور و تسلسل أحداث العرس.

إذا كنا نعلم أن النص هو بمثابة عرض لحدث ما أو لمجموعة متسلسلة من الأحداث الواقعية أو الخيالية، عن طريق عامل اللغة، فإننا في حالتنا هذه نفتقد إلى هذا العنصر السردي الهام، مما يفرض علينا، تبديله بعامل آخر يعتمد على الملاحظة و المشاهدة، مع احتمالية الخطأ التي قد نقع فيها في تقديرنا للأمور لأننا

لا نملك "مثبتات لغوية" (ancrages linguistiques) كما يسميها Emile Benveniste توجه بحثنا و تعطيه نوعا من الدقة و المصداقية.

غالبا ما تدور أحداث الزفاف في نهاية الأسبوع و في ظرف زمني محدد و يقدر بيوم واحد و ليلة واحدة، و لهذا ارتأينا أن نقسم هذه الأحداث حسب فترتين زمنيتين متمايزتين هما فترة النهار و فترة الليل، و أن نبني تحليلنا على هذه الازدواجية.

معظم الصور التذكارية، تؤخذ في الليل أثناء إقامة حفل الزفاف، نظرا لقيمة الحدث، و قد تؤخذ أثناء النهار، غير أن أهميتها المادية أو المعنوية تعد ثانوية لارتباطها بمرحلة الإعداد للحدث الأهم و هو إقامة العرس و ما يحتويه من عوامل عدة، تحدد نسبة النجاح فيه مثل كثرة أو قلة المدعوين، إعداد العروس و تزينها، التقاء العريسان، تقديم التهاني، أخذ الصور التذكارية، الأكل الرقص، الغناء...

و طبقا لما ذكرناه سابقا، فإنه لمن المفروض أن نوزع أحداث العرس على قسمين رئيسيين، يرتبط الواحد منهما بفترة النهار و الآخر بفترة الليل، مع إمكانية تجزئة كل قسم منهما إلى شطرين، بحيث تضم فترة النهار مدتين زمنيتين، تغطي الأولى نصفه الأول و الثانية ما تبقى منه؛ و الليل كذلك نفصله إلى طرفين، الأول منهما يبدأ من الغروب و ينتهي بتواسط الليل و الثاني يغطي الفترة المتبقية.

الشكل التالي يبين تطور الأحداث و ترتيبها حسب ازدواجية النهار و الليل و ما لهما من دلالات و معان، تساهم في فهم الجو العام للعرس، مع الملاحظة أن هذه الأحداث تختلف من زفاف إلى آخر حسب التقاليد المعمول بها من منطقة إلى أخرى و لذا فإن ترتيبها يكون تقريبيا، وليد الاستنتاج و الافتراض و لا يخضع لقواعد معينة:

المكان / الفترة الزمنية		بيت العروس	بيت العريس	قاعة الحفلات
النهار	من الصباح إلى الزوال	*) اقتناء مستلزمات الأكل *) تحضير الأكل *) إطعام الحاضرين (أقارب العروس)	*) اقتناء مستلزمات الأكل *) تحضير الأكل *) إطعام الحاضرين (أقارب العريس)	*) تنظيف القاعة *) إعداد الطاولات و الكراسي.
	من الزوال إلى الغروب	*) ذهاب العروس إلى صالون الحلاقة *) تزيين العروس *) خروج العروس في الموكب مع أقاربها و أقارب العريس	*) ذهاب العريس إلى الحلاق *) عودته إلى المنزل: استراحة *) ارتداد بدلة العرس *) خروج العروس إلى المقهى.	*) تجهيز قاعة الحفلات *) إعداد الأكل (الطبخ) *) بداية استقبال المدعوين

المكان / الفترة الزمنية		الشارع	المقهى	قاعة الحفلات
الليل	من الغروب إلى حوالي منتصف الليل	*) تجوال العروس عبر أحياء المدينة *) توجه الموكب إلى القاعة *) توجه المدعوين إلى قاعة الحفل	*) وصول العريس إلى المقهى *) استقبال تهاني الأصدقاء *) توجه العريس إلى القاعة ممتطيا الفرس.	*) استقبال المدعوين *) وصول موكب العروس. *) استقبال النساء للعروس *) وصول العريس *) التقاء العريسان *) تقديم التهاني لهما
	من منتصف الليل إلى آخره	*) توجه بعض المتأخرين من المدعوين إلى القاعة *) مغادرة بعض المدعوين لقاعة الحفل.	لا شيء	*) إطعام الحاضرين *) الرقص و الغناء *) ارتداء العروس لمختلف الألبسة *) نهاية الحفل

الشكل رقم (1)

عند تفحصنا لهذا الشكل البياني قد نلاحظ أن الكثير من الأحداث المتعلقة بالزفاف، غائبة عنه، مثل الفصول المتعلقة بذهاب العروس مع بعض أقاربها إلى الحمام، و إجراءات حجز قاعة الحفل، و المقهى الذي يرتاده العريس لاستقبال تهاني الناس، و الأمور المتعلقة بإعداد سيارات الموكب و الفرس الذي يمتطيه العريس عند مغادرته المقهى، و أشياء أخرى تخص الفرقة الموسيقية و الألعاب الضوئية المرافقة لها...

إن اقصاءنا لهذه الأحداث ليس وليد النسيان أو الإهمال المتعمد قصد الاقتصاد في الكلام و تجنب الإطالة و الاستطراد و إنما تفرضه علينا منطقية حدوثها، بحيث أن غالبيتها تقع خارج المعدل الزمني العام الذي يحكم جل الأعراس و الذي يحدد في الكثير من الحالات بأربع و عشرين ساعة.

إن هذه الأحداث، سواء تسبق هذه المدة بيوم واحد مثل الذهاب إلى الحمام أو بعدة أيام مثل حجز القاعة أو الفرس أو فرقة "الطبالين"، إلى غير ذلك من الأمور التي تتطلب وقتا لإعدادها. قد نلاحظ أيضا عدم الإشارة إلى نوع آخر من الأزفة المتمثل في العرس ذي الطابع الديني الذي يمتاز بالبساطة و الاقتصاد في الجو و المال و بخلوه من عدة أمور مكونة لعامل الفرحة بذاتها كالموسيقى و الرقص و الغناء و تزين العروس و تجميلها لأن ذلك يعتبر بمثابة إظهار لعورتها و هو ما يحرمه الدين أو حتى كأخذ الصور التذكارية التي تعتبر منبوذة في كثير من الحالات. و سبب غياب هذا النوع من الشكل البياني الذي أوردناه سابقا، يرجع إذن إلى كون هذا النمط من الأعراس محصورا جدا و غير شائع بين الناس، فلا يليق بالتالي الحديث عنه كنموذج حتى يعكس الأغلبية، و على كل فقد تعرضنا إليه بصفة عابرة ضمن تحليلنا لعنصر الزواج و أنواعه.

و لعل أبرز شيء يستقطب اهتمامنا عند قراءتنا لهذا الشكل البياني، يكمن في توزيع أحداث العرس المهمة على مدتين زمنيتين مختلفتين، ترتبط الأولى بخاصية النهار و الأخرى بخاصية الليل. من هذا المنطلق، فإننا نطرح مشكلة وقتية ذات قطبين متمايزين، كل له خصوصياته و عالمه الذي يميزه عن الآخر – الحدث الذي يقع في النهار لا يمكن له أن يتكرر في الليل، و العكس صحيح – فكل فترة تحكم نوعا من الحركة و النشاط، المرتبطان كلاهما بطبيعة الإنسان البيولوجية و علاقته بدوران الأرض حول نفسها.

فإذا كان النهار يمثل واجهة زمنية مقابلة للشمس، فإن الأحداث التي يقوم بها الإنسان طيلة النهار تصدر من منطق الحركة و النشاط و الحيوية، لوجود عامل الضوء ة الوضوح، و إذا كان الليل بحكم وجوده في الجهة المخالفة للشمس، فإنه يرمز إلى الظلام و السكينة، و يرمز في الوقت ذاته إلى جمود هذه الحركة (حركة النهار)، أمام ضرورة النوم و راحة الجسم من التعب الذي أصابة طيلة الفترة الأولى.

الرسم التالي يلخص هذه العلاقة المتباينة بين الليل و النهار:

الفترة	النهار	الليل
الخصوصية	ضوء الشمس	ظل الشمس (ظلام)
الحدث	حركة	سكينة
الحالة	يقظة	نوم
الكناية	حياة	موت

الشكل رقم (2)

إذا أخذنا الأمر من زاوية ميتافيزيقية، يظهر من خلال الشكل أن الليل مثلا ما هو في الحقيقة إلا وجه آخر للنهار، مغايرا له، بالطبع، في الخصوصية، و لكن مطابقا له من حيث تساوي المدة الزمنية عند كليهما، فالواحدة تعادل الأخرى و تكملها داخل امتداد الزمن و تطوره الفلكي.

الشيء الوحيد الذي يعين حدود كل فترة، و يفرق بينهما هو العامل الحسي المتجسد في شروق الشمس و غروبها و أثرهما على وجود الضوء و انعدامه.

هناك إذن علاقة تداخلية قوية تجمع بين النهار و الليل، و لا تترك لأي منهما قيمة استقلالية. فالاثنان يشكلان مقطعا واحدا متجانسا، يربط بين طرفيه تواصل الزمن و زحفه الطبيعي داخل الفلك.

فإذا عدنا إلى الشكل البياني الأول الذي أعطيناه سابقا، فإننا نلاحظ خصوصية هذا الامتداد الزمني عبر وجود الحركة و النشاط داخل أي فترة من النهار أو الليل، بحيث تكون هذه الحركة أو النشاط مستمرة، تبدأ من طلوع الفجر في اليوم الأول من العرس و لا تنتهي إلا بحلول الفجر الموالي من اليوم الثاني، و هذا ما يبرر وجود الحفل بذاته.

و عليه فإن الشكل البياني الثاني الذي رسمناه، يستوجب تعديله حسب منطق استمرارية الحركة التي تعلل إقامة العرس يصبح كالتالي:

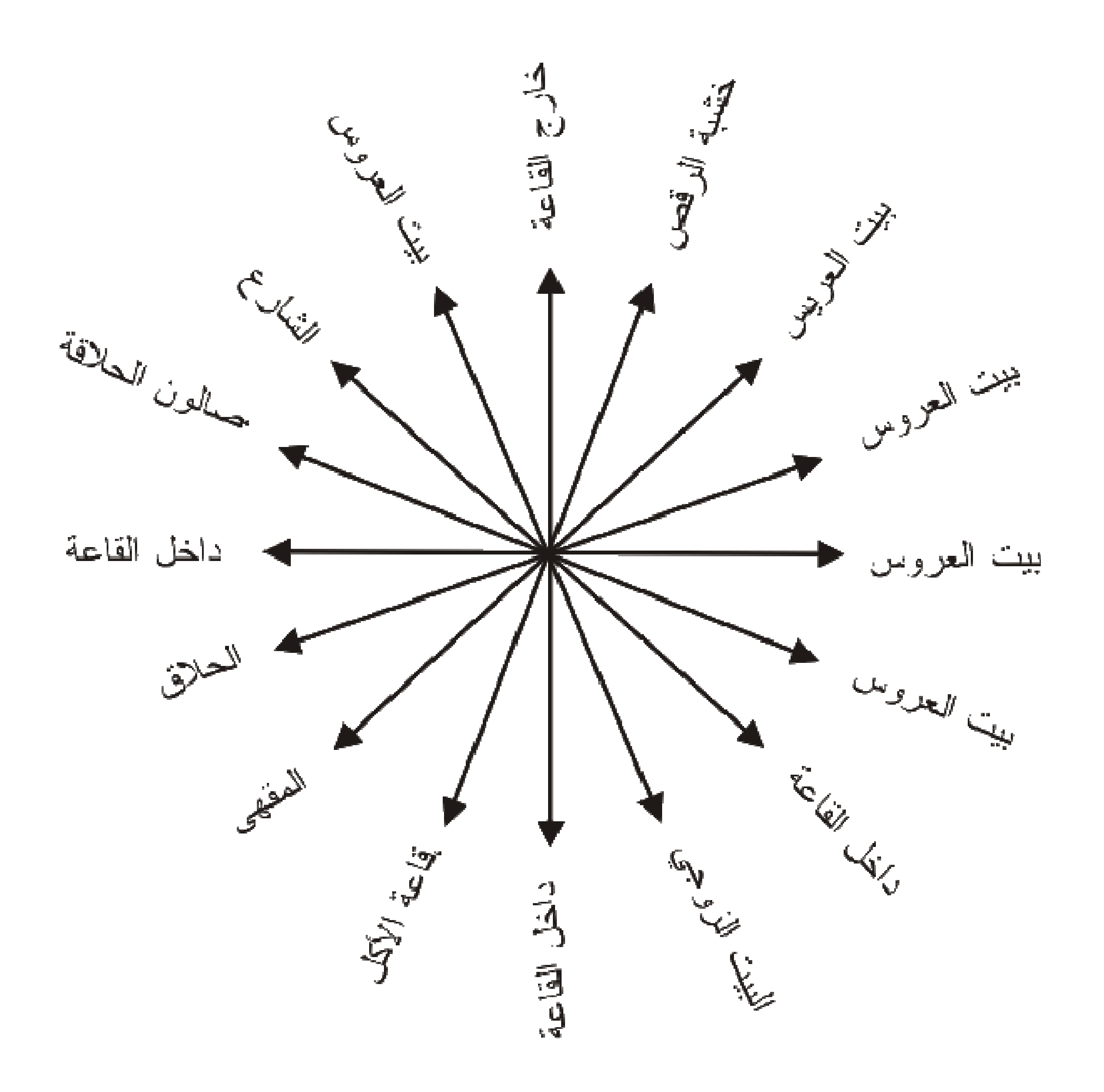
الفترة	**النهار**	**الليل**
الخصوصية	ضوء الشمس	نور الكهرباء
الحدث	حركة	حركة
الحالة	يقظة	يقظة
الكناية	حياة	حياة

الشكل رقم (3)

عامل الحركة إذن يشكل السمة الغالبة التي تطبع أحداث العرس المختلفة، فهي موجودة في كل مراحل الزفاف، و كأنها جاءت لتعمق من خصوصية النهار، و لتؤكد حيويته و سطاعته، و لتنتزع من الليل ظلاميته و سكينته، اللتان طالما شكلا عامل إلهام لدى الشعراء و الكتاب، محولة إياه إلى ليل أبيض مكملا للنهار، مفعما هو الآخر بالحيوية و النشاط. و مظيفة إياه معان و كنايات جديدة رمزها الحياة و الفرحة و الترفيه عن النفس بدل الراحة و السكينة و النوم.

عامل الحركة إذا يملأ كل فضاء الزمن، يغطي كل لحظة منه حتى يبدو كأن عنصر الزمن هو الذي يضع الحدث، و يسيره كما يشاء، تارة بصفة متوازية يعبر فيها عن حركتين تصدر في وقت واحد كما هو الشأن في بيت العروس و بيت العريس (انظر الشكل رقم 1).

الحركة تتكرر في كلا المكانين و تصدر في الآن نفسه، و تارة أخرى بصفة عمودية تنازلية كانت أم تصاعدية (حسب الموقع الذي نتخذه في نظرتنا للشيء: من أعلى أو من أسفل). حيث يعبر فيها عن مجموعة من الأحداث يصدر الواحد منها تلو الآخر، في تسلسل منطقي، و حينا آخر بصفة تقاطعية يجسد فيها الزمن تقاطع الأحداث لبعضها بعض كتقاطع السهام فيما بينها، لكي نوضح أكثر هذه النقطة الأخيرة، نضرب بعض الأمثلة المأخوذة من أحداث العرس و نوردها في الرسم البياني التالي:



يظهر من خلال الشكل أن الأحداث تقع في كل الأمكنة، و الحركة تسير في كل الاتجاهات و تتقاطع فيما بينما تقاطع الأعمدة و القضبان، تبدأ من مكان ما و تتجه نحو مكان آخر، و قد تعود إلى مكانها الأول الذي انطلقت منه لتتجه صوب مكان جديد، ثم تتحول مرة أخرى من هذا الموقع الأخير إلى فضاء آخر مغاير لعل ما يجسد هذا التنقل المتواصل للحركة من مكان إلى آخر، نجده في خروج العروس من بيت أهلها إلى صالون الحلاقة ثم عودتها منه إلى بيت أهلها و مغادرتها إياه مرة أخرى ذاهبة إلى قاعة الحفل.

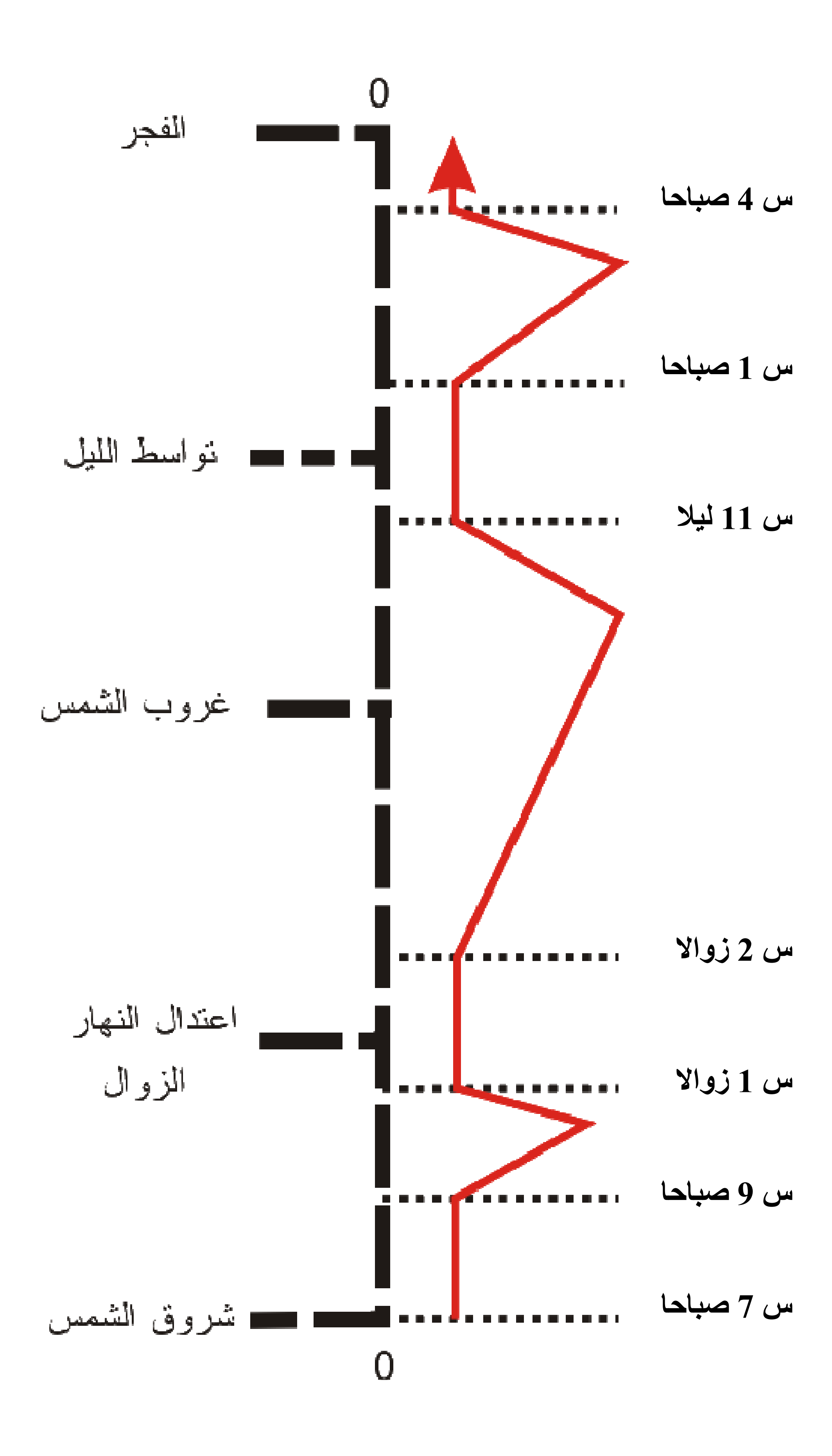
و نجده كذلك في مختلف تنقلات العريس من مكان إلى آخر حيث يتحول من بيته إلى مكان الحلاق ثم يعود منه إلى بيته لينصرف منه من جديد إلى المقهى ثم إلى قاعة الحفل.

كل هذه التحركات تمر بالطبع بالشارع، الذي يعد نقطة وصل بين كل أمكنة العرس و فضاء يجوي مختلف الأنشطة من ذهاب و إياب متعددين.

عامل الحركة إذن هو، كما أسلفنا، السمة الغالبة التي تطبع جو العرس، تفسر معانيه و تعلل أحداثه، و بدونها لاختلف الأمر، فكان النهار عاديا يحمل هموم الناس و انشغالاتهم اليومية، و الليل كذلك لكان مستقرا للراحة و السكينة و الهدوء.

بما أن للحركة أهمية بالغة في تحريك الأحداث و توجيه معانيها و جعلها تصب كلها في تفسير الجهد المبذول و الطاقة المستنفذة قصد الوصول إلى غاية واحدة هي الفرحة و غبطة النفوس و انشراحها، فإننا ارتأينا أن نقوم بجس نبض هذه الحركة و بقياس سرعتها على طول المدة الزمنية التي تشمل العرس.

البيان التالي سيساعدنا على فهم عامل الحركة و تطوره من مستوى إلى آخر في مواكبته للتقدم المنطقي للأحداث، و الخاضع بدوره لمرور الوقت داخل المدة الزمنية التي يجري فيها العرس.


0
الفجر
س 4 صباحا
س 1 صباحا
توسط الليل
س 11 ليلا
غروب الشمس
س 2 زوالا
اعتدال النهار
الزوال
س 1 زوالا
س 9 صباحا
شروق الشمس
س 7 صباحا
0

الشكل رقم (5)

الخط المستقيم يمثل تطور الزمن و تعاقب النهار و الليل بداخله، أما الخط المتكسر فيعمل كمؤشر يقيس تقدم الحركة و مرورها من مستوى إلى آخر، حيث نجد القسم المستقيم منه و الموازي لأفقية السهم الزمني يرمز إلى بطئ الحركة، أما الجزء منه و المستقيم كذلك و لكن المبتعد عن هذه الأفقية، فيشير إلى سرعة الحركة و تصاعدها نحو نقطة قصوى، و أخيرا فإن الشطر المنحني نحو أفقية الخط الزمني، يعبر عن انخفاض هذه الحركة و تذبذبها ثم تلاشيها في الساعات الأخيرة من العرس. تبدأ الحركة إذن من الصفر مع الإفاقة من النوم و تسير ببطئ طوال الساعات الأولى من الصباح لأن هاجس الضغط الزمني لا زال غير وارد، ثم تشتد وتيرتها و تشرع في الصعود إلى الأعلى كلما ازداد قرب ساعة الغذاء حيث تكثر مهام الإعداد له من طبخ و تحضير لأواني الأكل و الشرب و مكان الإطعام إلى غير ذلك من الأمور.

في حوالي الساعة الواحدة زوالا، تهدأ نسبيا هذه الحركة لأن الوقت وقت إفطار، تكون فيه السمة الغالبة هي الجلوس و الأكل، لا الوقوف و المثابرة، و تمتد على هذه الحالة إلى غاية الثانية زوالا، حيث تعود الحركة في التصاعد من جديد، و تستمر في التنامي إلى غاية منتصف الليل.

أثناء هذه الفترة الطويلة، تكون الحركة فيها كثيفة و سريعة، تسير في كل الاتجاهات، نظرا لكثرة المهام المعقدة أحيانا، و التي يجب إنجازها و حلها. في هذه الفترة أيضا، يكون عامل الضغط الزمني حاضرا بقوة، فغالبا ما نسمع تساؤلات و استفهامات عديدة، خاصة عند المشرفين على الزفاف، لها صلة بهاجس الخوف من مداهمة الوقت إياهم و الكثير من الأمور لا زالت تنتظر الحل مثل: هل عادت العروس من عند الحلاقة؟ متى يحضر موكب العروس؟ هل جاء فلان أم لا؟ هل اشتريتم كذا و كذا؟ إلى غير ذلك من الأسئلة.

أما عندما يقترب انتصاف الليل، تأخذ هذه الحركة في الانخفاض تدريجيا حيث تسكت الموسيقى و يتوقف الرقص و تطفأ الألعاب الضوئية و تقل حركة الإياب و الذهاب من مكان إلى آخر لأن التعب بدأ ينال من الأجسام، خاصة و أنها لم تتزود بعد بالطعام و الشراب منذ فترة الزوال. فهي إذن في حاجة ماسة إلى الغذاء و إلى بعض من الراحة و الاسترخاء لكي تنشط من جديد و تتمكن من إتمام الحفل. نلاحظ في الشكل أن فترة الإطعام قد جاءت متأخرة نوعا ما، و هذا غالبا ما يقع في الأعراس نظرا لتعدد أحداثها و الوقت الذي يتطلبه صرفها، و أن مدة العشاء هذه قد تأخذ مدة أطول من ذلك الذي استغرقته عند الغذاء و السبب يرجع إلى كثرة المدعوين الذين يتجاوز عددهم في الكثير من الحالات عن مائتي شخص، إلى درجة أنه يتم إطعام هذا العدد الهائل من الناس في فرق متتالية.

و بعد انتهاء فترة الراحة و الإطعام يعود جو التسلية و الفرحة، و يعود مؤشر الحركة في التنامي إلى الأعلى، و هذه المرة بكل قوة، و لا سيما و أن الأبدان قد نالت قسطها من الراحة و امتلأت البطون و ابتلت العروق و ذبت الحيوية فيها.

تدوم الحال على هذا المنوال من النشاط و التسلية في أغلب الحالات، إلى ساعة متأخرة من الليل حيث تبدأ الحركة في النزول و التذبذب ثم التلاشي مع الخيوط الأولى لبزوغ الفجر. ما يبرز الفترة المتقدمة من الليل هو إقبال الناس المتعدد على الرقص و الغناء المنسجمين مع إقاعات الموسيقى و مع التأثيرات الضوئية المختلفة الألوان و المسلطة من كل جانب على المجال المخصص للهو و التسلية داخل القاعة. قد يوصف جو الحفل خلال ذه الفترة بأنه جو "مكهرب" إذا كان تجاوب الناس كليا مع متطلبات المقام حيث الكل يبدي عن ما في جعبته من نشاط و مهارة في الرقص، و يعبر عن فرحته و ابتهاجه قدر ما استطاع إلى ذلك.

فكثيرا ما يعد هذا العامل (جو الحفل) من بين عوامل أخرى سببا لنجاح هذا العرس أو ذاك.

و لعل ما يفسر هذا الاندفاع القوي على الموسيقى و الرقص هو حالة الكبت و الحرمان التي يعيشها الناس، خاصة في المجتمعات المحافظة، و التي تدفعهم في كل فرصة أتيحت لهم إلى التصرف بهذا السلوك. إن عامل المناسبة (الحفل) يشكل فرصة ممتازة لتجسيد ميولهم النفسية و رغباتها في التسلية و الترفيه عن النفس، و نوعا من التسلية التي تمكنهم من الهروب من ضغط الواقع اليومي الروتيني، كما أنها تشكل مكانا ملائما و ظرفا زمنيا مناسبا، يتمكن من خلاله بعض الفتيات من الظهور في أبهى منظر لهن حيث تعرضن زينتهن و جمالهن لجلب أنظار الراغبين في الزواج من العزب الحاضرين في الحفل، فكثيرا ما وقع الاختيار على بعضهن و تمت الخطوبات على إثره و كللت بالاقتران.

كما أنها تشكل بصفة عامة، سببا قويا لصلة الرحم بين الأهل و الأقارب و حافزا مناسبا لالتقاء الأحبة و الأصدقاء فيما بينهم في ظروف أقل ما يقال عنها أنها ودية و إيجابية عنوانها الفرحة و الترفيه عن النفس.

VI- بنية الحفل

VI- 1/- منطقية الأحداث:

إن الأحداث التي يتكون منها حفل العرس عديدة و متنوعة، و متشابكة أحيانا، و لكن مرتبطة بينها حسب منطق التسلسل الزمني الذي يحكمها. لا توجد طريقة معينة و ناجعة لدراستها.

لقد اهتم بعض أقطاب السيميائية و البنوية منذ زمن غير يعيد بهذه الخاصية حيث قدموا عدة محاولات تهدف إلى وصف و تحديد مختلف الحالات التي يتكون

منها أي نص أدبي و الإحاطة بالخيط الذي يشدها في نطاق ما يسمونه بمنطقية الأحداث.

من ضمن هذه المحاولات نجد تلك التي تمثل النظرة الروسية لدراسة الحكاية الشعبية من خلال الأعمال التي قدمها V. Proup أو تلك التي تمثل الوجهة الغربية من خلال أطروحات L. Strauss و A. J. Greimas حول الأسطورة أو دراسات Cl. Bremond و R. Barthes حول النص بصفة عامة.

و لعل أبرز هذه المحاولات هي تلك التي طرحها Greimas و التي تهتم بالأخص بدراسة الأشخاص و علاقاتهم داخل النسيج النصي، و التي سنحاول التعرض إليها لاحقا عندما ندرس هذا الجانب (الأشخاص)، ثم تلك التي قام بها Brémond و التي هي عبارة عن مفهوم مبسط و واضح لدور الحدث و سيره داخل النص. هذه الطريقة الثانية التي أتى بها Brémond ، تساعدنا بشكل مفيد جدا لرصد الحدث داخل حفل الزفاف، و لذا سنعتمد عليها بصفة أشمل في معظم مراحل تحليلنا لمنطقية الحدث و تطوره داخل هذا الحفل.

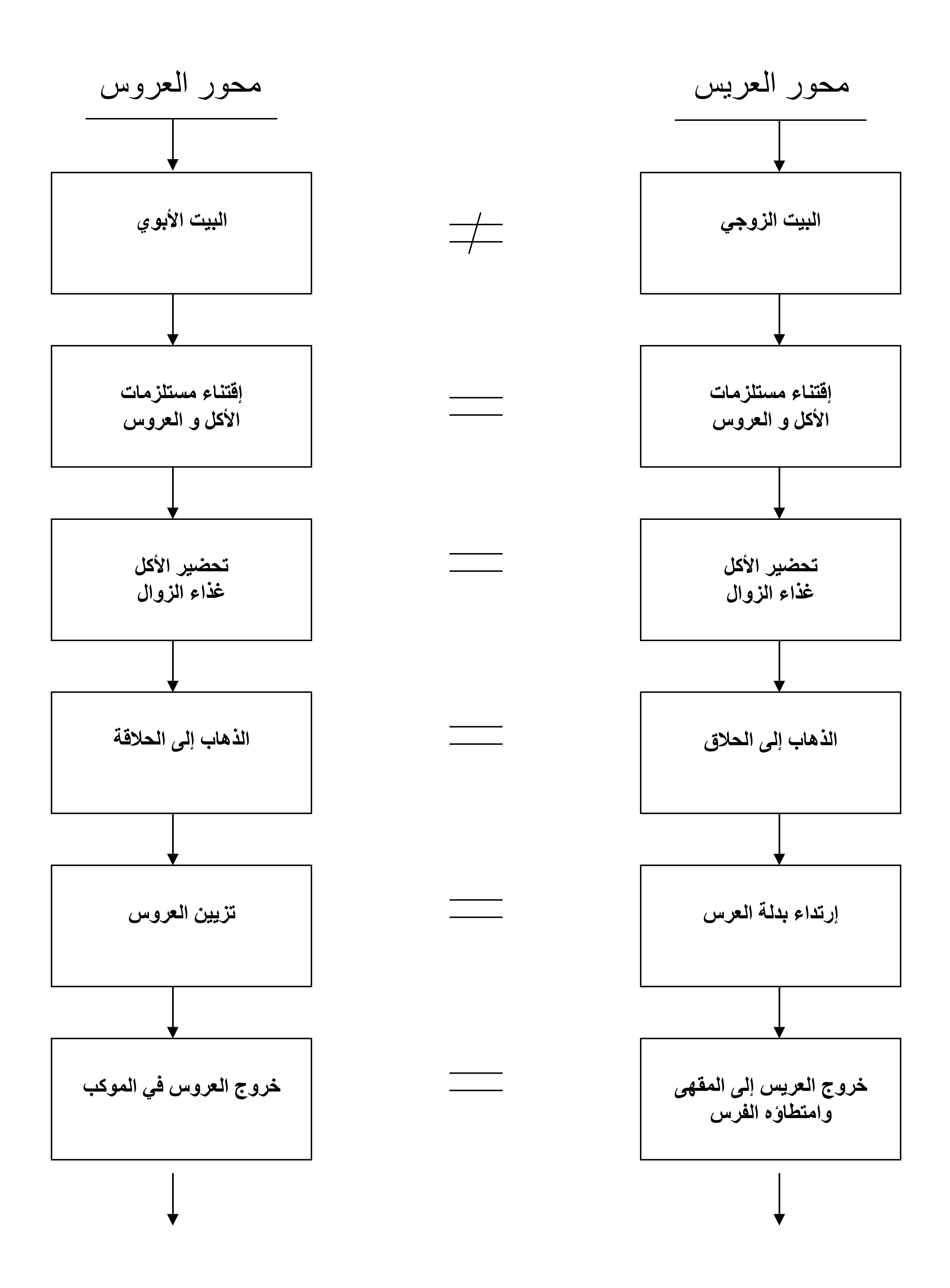
إن النص برمته يشكل حسب بريمون، كتلة واحدة من النسيج، مؤلفة من وحدات نصية صغيرة يسميها (Micro récits)، تسير داخل هذه الكتلة في تسلسل منطقي حيث الواحدة منها تستدعي وجود الأخرى، و لا يمكن الفصل بينهما، أو إقصاء إحداها دون المساس بهذا الترابط أو بالمعنى العام. و أحيانا تتكون هذه الوحدات من عناصر أخرى يتداخل بعضها ببعض حيث يصبح من الصعب العثور عن الخيط الذي يجمعها و هذا ما يعطيها تارة أهمية قصوى، يستوجب الوقوف و التريث عندها.

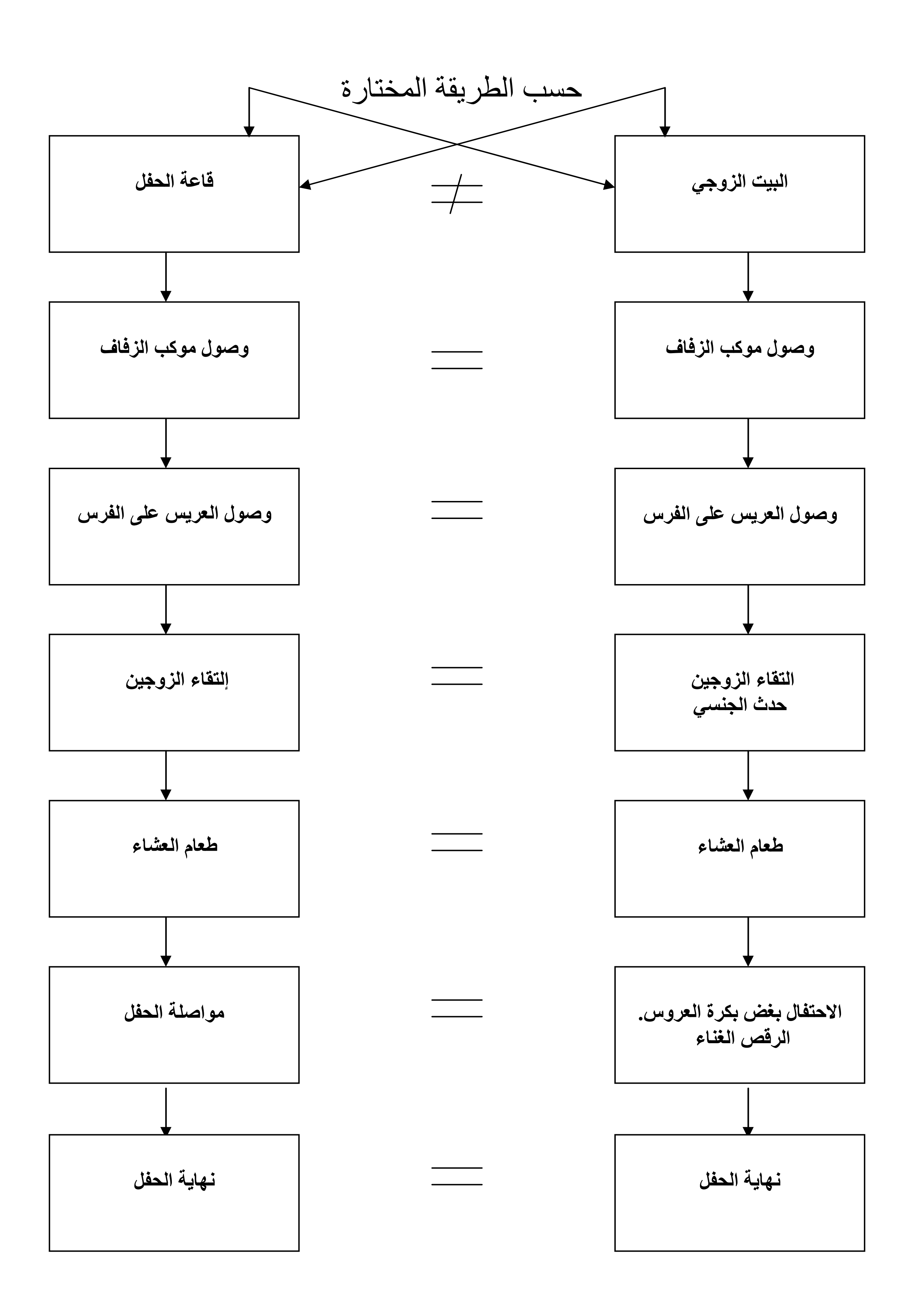
هذه الوحدات المتسلسلة، يمكن تسميتها بالأحداث الهامة للنص، أما بقية العناصر المنضوية تحتها، فيمكن إعطاءها عناوين خاصة بكل منها حسب الموضوع الذي تحمله قصد تحديدها و التمييز بينها و ربطها بالمعنى العام للنص.

يمثل النص إذن شبكة من العلاقات المختلفة، يمكن رصدها و ترتيبها إما حسب التطور الزمني للقصة و منطقية وقوع الحدث بداخله، و إما حسب العامل المشترك الذي يجمعها و أوجه الشبه و الاختلاف التي تحكمها.

إن تحديد هذه العلاقات و تصنيفها يعطي في النهاية نظرة واحدة للبنية العامة التي يتكون منها أي نص و التي يسميه Brémond (la structure de l'univers representé).

الشكل التالي يلخص أهم مراحل سير الزفاف:


محور العريس
محور العروس
البيت الزوجي
البيت الأبوي
إقتناء مستلزمات
الأكل و العروس
إقتناء مستلزمات
الأكل و العروس
تحضير الأكل
غذاء الزوال
تحضير الأكل
غذاء الزوال
الذهاب إلى الحلاق
الذهاب إلى الحلاقة
إرتداء بدلة العرس
تزيين العروس
خروج العريس إلى المقهى
وامتطاؤه الفرس
خروج العروس في الموكب



حسب الطريقة المختارة
البيت الزوجي
قاعة الحفل
وصول موكب الزفاف
وصول موكب الزفاف
وصول العريس على الفرس
وصول العريس على الفرس
التقاء الزوجين
حدث الجنسي
إلتقاء الزوجين
طعام العشاء
طعام العشاء
الاحتفال بغض بكرة العروس.
الرقص الغناء
مواصلة الحفل
نهاية الحفل
نهاية الحفل

من خلال نظرتنا العمودية، إلى هذا الشكل، يظهر للوهلة الأولى أن الأحداث التي يحتوي عليها، عديدة و تسير حسب محورين متوازيين و تقع في ثلاث فضاءات رئيسية هم: البيت الزوجي، البيت الأبوي، ثم قاعة الحفل.

ينقسم المحور الأول إلى شطرين، الأول منهما يعرض كل الأحداث المهمة المتعلقة بمسار العريس و التي تجري في مجملها في البيت الزوجي، ما عدا حدثان يقعان خارجه و هما الفقرتان المتعلقتان بذهاب العريس إلى الحلاق ثم إلى المقهى، أما الشطر الثاني فيمثل الأحداث المرتبطة بتقاطع مساري العروس و العريس داخل نفس المكان، أي البيت الزوجي.

المحور الثاني يتألف أيضا من قسمين، الأول منهما يضم الأحداث الخاصة بالعروس و التي تقع برمتها في البيت الأبوي باستثناء كذلك حالتين و هما عندما تخرج العروس إلى الحلاقة ثم في موكب الزفاف. و الجزء الثاني يجسد أيضا الأحداث المرتبطة بالتقاء مساري الزوجين و لكن هذه المرة داخل فضاء مغاير و هو قاعة الحفل. إذا كان النص عبارة عن نسيج من الأحداث و العلاقات المتراصة فيما بينها و المعقدة أحيانا، فإن أحداث العرس التي يطرحها الشكل تمتاز بقدر من البساطة و الوضوح، تجعلها سهلة المأخذ و الدراسة. إنها تنفرد بجملة من الخصائص التي يفرضها في الواقع، العرف المتداول بين الناس و ليس الخيال المحاك من طرف كاتب روائي، و ما يعنيه ذلك من ضرورة الامتثال لقواعد اللغة و حسن التعبير، و دقة التصوير، قصد بلوغ نوع من الجمالية الفنية التي تميز أي نص أدبي عن ما هو موجود بصفة تلقائية في الطبيعة، يعرفه العام و الخاص، أو كما يقول الجاحظ رحمه الله: المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العربي و الأعجمي، و ما على الفنان إلا أن يقطفها و يقدمها بطريقته الخاصة إلى من يطلبها.

من بين هذه الخصائص التي تنفرد بها أحداث العرس، هي كونها مرتبطة بنوع من التسلسل المنطقي الخاضع للتطور الطبيعي للزمن حيث أن كل حدث منها يقع في وقت معين و لا يمكن له أن يستنفذ خارجه، فلا نستطيع مثلا تقديم الفقرة الخاصة بغذاء الزوال عن تلك المتعلقة بتحضير الأكل و طهيه. كما أن هذه الأحداث مرتبطة فيما بينها بشكل عضوي متجانس حيث أن كل حدث يستوجب وجود الآخر، و لا يجوز الفصل بين بعضها البعض و إلا و ارتبك المعنى و بتر الخيط الذي يجمعها. إن ذهاب العروس إلى صالون الحلاقة مثلا لتسريح شعرها أو قصه أو مشطه، يقتضي بالضرورة تزيينها و تجميلها باللباس كمرحلة لاحقة، ثم خروجها في موكب الزفاف و تجوالها في الشوارع، و هكذا و دواليك تتابع الأحداث وفق سير متسلسل و منظم حتى النهاية.

كما تمتاز أحداث الحفل أيضا بخاصية التوازي، كما رأينا، حيث أنها تنمو على محورين و تدوم على هذه الحال إلى أن تتقاطع فيما بينها عندما يلتقي القرينان في قاعة الحفل أو في البيت الزوجي حسب الطريقة المعمول بها و المتفق عليها من لدنهما أو من طرف أهليهما، ثم تأخذ بعد هذا الالتقاء مسارا واحدا يجري داخل فضاء واحد إلى نهاية الحفل.

و أخيرا فإن هذه الأحداث تتصف، ايضا بخاصية التشابه بينها و الوقوع الآني أو التقريبي لها داخل الزمن، و هذا ما ترمز إليه علامة التساوي (⇔) التي تتوسط محوري الشكل من نقطة البداية إلى نقطة النهاية. هذا التشابه و التوازي للحدث، إن دل على شيء فإنما يدل على مقدار الجهد المبذول و المكثف و المسخر كله من حيث الطاقة و المال في سبيل بلوغ أقصى حد من النجاح في إتمام الحفل تقر له العين و تطمئن له النفس و لا سيما و أن دواعي الاقتران بقدر ما تطمح إليه من هدف نبيل يرمز إلى تكوين خلية الأسرة حسب ما تقتضيه سنة الخلق فإنها

تحقق في الآن نفسه رغبات الناس في إشباع النفس لما تصبو إليه من حب الظهور، و العمل بالأحسن من الغير و كأن الامتثال لهذه القاعدة الجارية يعد مقدسا إلى حد ما، لا يمكن تجاوزه و إلا ضعف السبب و فشلت الغاية و تحول العرس إلى ملامة تمضيها الألسنة و تزكيها البواطن المريضة و ذلك أضعف الإيمان.

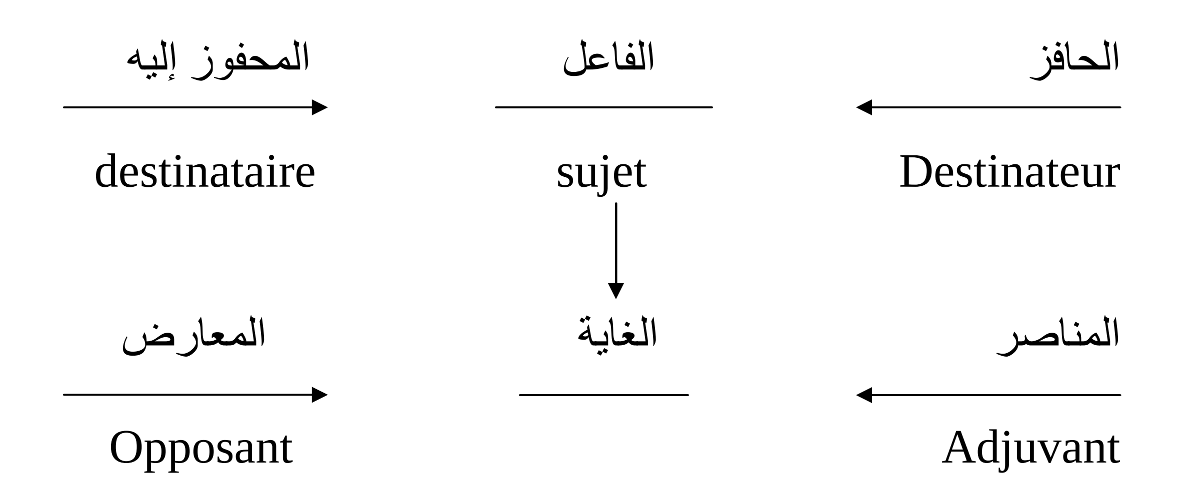
لا شك أن العرس ذي الاتجاه الديني أو المعقول يزكي الحدث و يثبته داخل الشرعية السماوية و يبرره من إهدار الطاقة المادية و بذل الجهد، لا في سبيل إرضاء مثل بالية و إنما من أجل توظيفها فيما يعود بالنفع الأكيد على أصحابها مثل تحسين ظروف حياتهم و ما يتطلبه ذلك من أموال كثيرة و خاصة في ظروف اقتصادية و معيشية صعبة. مع الأسف، إن هذا النمط من الأعراس نادر جدا و غير شائع بين الناس و لذلك أقصيناه من بحثنا و اكتفينا الإشارة إليه بكلمات محتشمة جدا.

VI-2/- الأشخاص و علاقاتهم:

دراستنا للأشخاص و علاقاتهم داخل الحفل الزفافي هي تقريبية وليدة الخيال و الافتراضي و لكن معتمدة على الواقع و العرف المتداول بين الناس. إن هذه الدراسة لا تعتمد على نموذج معين من الأعراس لأنه لا يوجد بكل بساطة و السبب في ذلك يرجع إلى تعددها و اختلاف الأنماط التي تسلكها طبقا للعادات و الطقوس المعمول بها في كل منطقة و ما تفرضه الإمكانيات المادية لكل شخص. كما أنه لا يوجد بين أيدينا خطابا مكتوبا نلتزم بمضمونه و لا طريقة فعالة لدراسة هذه العلاقات و خاصة و نحن نسعى بقدر الإمكان إلى نوع من الدقة و الكلام الصائب من خلال تفكيكها لمعرفة بنيتها العامة و مواطن اختلافها و تشابهها.

إن مختلف الدراسات البنيوية حول هذا الموضوع، انطلاقا من محاولات Strauss و مرورا بأطروحات Greimas و أعمال Propp و مجهودات Bremond و J.J Katz غيرهم، لا زالت في مرحلة النمو و لم تصل بعد إلى مرحلة النضج لكي تتمكن من طرح أسلوب ناجع لمعالجة هذه العلاقات و لا سيما و إن كانت متداخلة فيما بينها و معقدة، كما هو الشأن بالنسبة لموضوعنا الذي يطرح شبكة متراصة و معقدة من العلاقات يفرضها كثرة الأشخاص الحاضرين في الحفل و ما يعنيه ذلك من تعدد البرامج و الاتجاهات و الأدوار داخل هذا المكان الذي يعج بالحركة و الغليان.

و لعل أقرب هذه الأطروحات إلى القبولية و الشمولية هي تلك التي قدمها غريماس و التي يخرج عبرها بنموذج ذي ستة أقطاب رئيسية، يمكن له أن يجمع مختلف العلاقات بين الأشخاص المشكلة لأي نص روائي أو قصصي، و الذي سنحاول تطبيقه أثناء تحليلنا لهذا الموضوع بالذات. يتكون هذا النموذج إذن من ستة أطراف، و نورده بالشكل الذي أعطاه غريماس:



قبل أن نشرح الدلالات الخاصة التي ترمز إليها هذه العناصر الست المكونة للشكل و كيفية احتوائها لمختلف الأدوار التي يقوم بها الشخصيات و علاقاتهم فيما

بينهم و تأثيرها على أحداث الزفاف، يجدر التنبيه إلى المفهوم الخاص الذي تحمله كلمة "شخص" عند غريماس. إن هذه الكلمة تعني حسبه كل كائن عضوي حي مثل الإنسان و الحيوان، و كل شيء جامد أو متحرك موجود في الطبيعة مثل النبات و الماء و المناخ... كما يمكن لها أن تشمل كل فكرة معنوية أو حالة نفسية أو اجتماعية إلى غير ذلك من الأمور المتعلقة بالإنسان داخل المحيط الذي يعيش فيه. و يعوض غريماس كلمة "شخص" بكلمة "الفاعل" (actant) التي تعتبر في نظره أكثر شمولية و دقة في المعنى مما تعنيه الكلمة الأولى.

بفضل هذا المفهوم الأوسع، نستطيع الغوص بنوع من السهولة و الوضوح في متاهات التداخل و التعقيد التي قد تطبع العلاقات بين الأشخاص، و التمييز بينها و تصنيفها حسب العنصر الممكن وضعها فيه، من العناصر الست المؤلفة للشكل.

العنصر الأول من الشكل يسميه غريماس بالمرسل أو بالحافز (destinateur)، و يمكن أن نعطيه تسميات مختلفة تتصل كلها بمعنى السببية (causalité) مثل الباعث، الداعي، السبب، العلة، الحجة... و نستطيع أن ندرج تحت هذا العنصر الأسباب و الدواعي التي تدفع شخص ما إلى القيام بعمل ما.

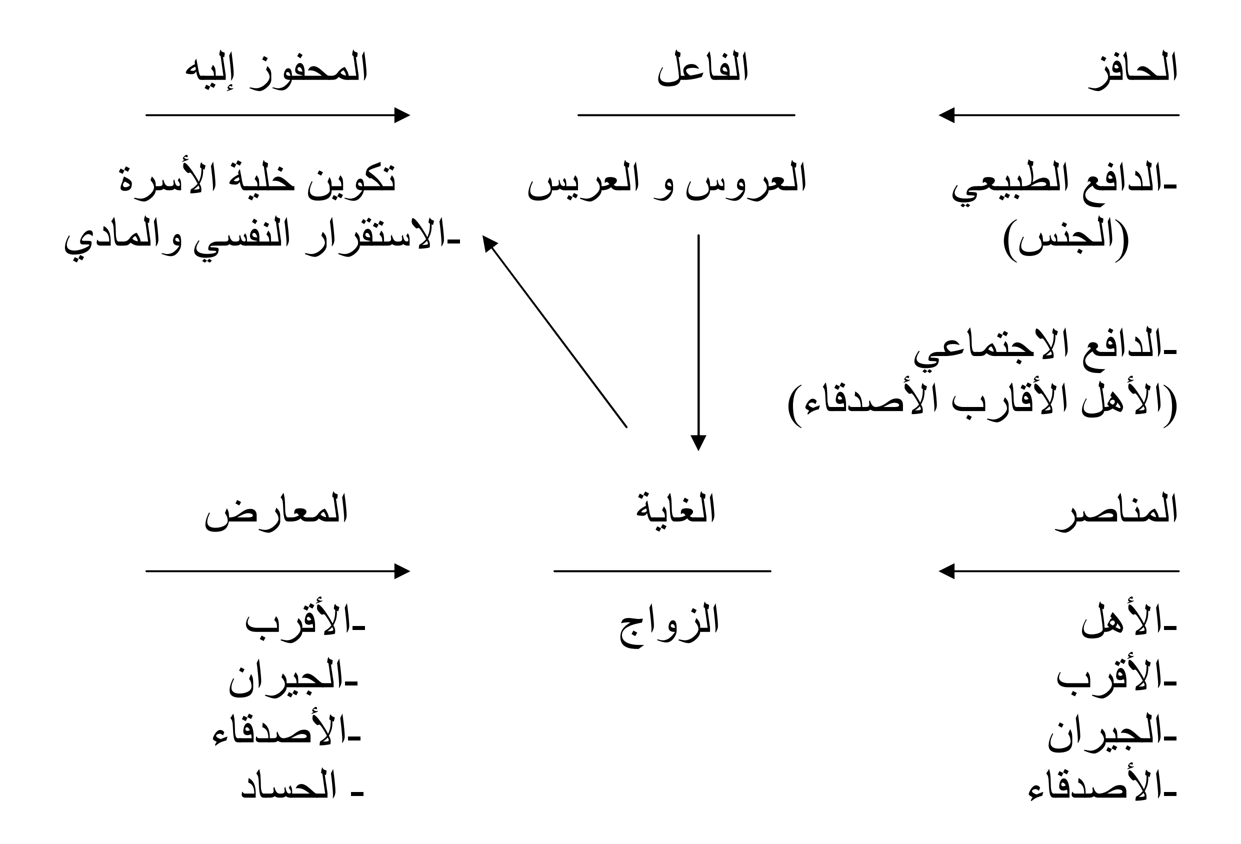
العنصر الثاني، يسميه بالمحفوز إليه أو المتلقي (destinataire) و يمثل الغاية التي يصبو إليها الفرد من القيام بفعل ما، و كما نلاحظ، فإنه يقابل من حيث المنطق العنصر الأول لأنه يجسد تحقيق النتيجة التي يهدف إليها هذا الأخير (العنصر الأول).

العنصر الثالث من الشكل يتوسط العاملين الأولين، و يطلق عليه اسم "الفاعل" (le sujet) و يمثل الشخص الذي يقوم بفعل ما و هو ما يتعارف على تحديده في الرواية أو في القصة بالبطل أو الشخصية المحورية.

العنصر الرابع، كما تدل عليه التسمية "المناصر" (adjuvant)، يشمل كل الأشخاص و العوامل التي تعين "الفاعل" أو البطل على تحقيق غايته من خلال تقديم يد العون و المساعدة له، عكس ما يقوم به في المقابل المعارضون (opposants) الذين يسعون إلى عرقلة مشروع الفاعل و إبطاله، و الذين يحصرهم غريماس في العنصر الخامس.

أما العنصر السادس و الأخير فيسميه بالغاية (objet) أو الوسيلة التي يستعملها الفاعل لبلوغ هدفه.

و إذا حاولنا تشبيع مختلف هذه العناصر المكونة للشكل بالحقائق و المضامين التي يحتوي عليها موضوعنا فإنها تصبح على الصيغة التالية:



من خلال النظرة العامة للشكل، يظهر للوهلة الأولى أن هذا الأخير يتحكم بقدر من الوضوح في الشبكة المتراصة من العلاقات التي يفرضها العدد الهائل من

الأشخاص الحاضرين في الحفل، و يفرق بين حلقاتها، و يوزع الأهم منها على العناصر الست التي يتكون منها كل حسب المقام الذي يجب أن توضع فيه.

كما نلاحظ أيضا أن الشكل يخلو من كل اسم أو لقب أو كناية للأشخاص الذين يضعون الأحداث أو الذين يتعاملون معها حسب الدور البديهي و المناسب لكل منها، و السبب في ذلك يرجع كما ذكرنا، إلى عدم وجود نص مادي أمامنا، يعرف الأسماء بمسمياتها و يطرح الأمور بشيء من التحديد، شخصياتنا إذن خيالية، و لكن مستوحات من الواقع، إلا أنها تعتبر مفقودة الهوية، مجهولة الاسم تتحرك في مجموعات مختلفة، يربط كل منها عامل النسب و القرابة العائلية أو الصداقة، أو الجوار، و تسير أيضا بصفة فردية و يرمز إليها بالدور أو الوظيفة التي يؤديها داخل الحفل مثل العريس أو العروس و الحلاق و صاحب الفرس...إلخ.

تشبه وقائع "قصتنا" إلى حد ما بنية النص الميثولوجي، حيث تشكل شخصية البطل داخلها النواة التي يلتف حولها سائر أحداث الحكاية. فالبطل له مشروع و هدف يسعى إلى تحقيقه، يصنع الحدث أو يتلقاه أو يتصرف معه، حسب الظرف الذي يوجد فيه، كما أنه يتخطى العراقيل التي توضع أمام برنامجه من طرف أعدائه، و يجتاز بنجاح كافة الامتحانات و العقبات التي تعترض مشواره لتحقيق هدفه.

هذه الخاصية التي تمثل الحكاية الميثولوجية، نجدها أيضا في حفل الزفاف حيث يلعب دور البطل أو الفاعل كما يسميه الشكل، شخصيتا العروس و العريس، هما أيضا تتمحور حولهما الأحداث و لهما مشروعا و غاية واحدة يسعيان إلى تحقيقها و هي الاقتران البعض بالبعض و لكن بعد تخطيهما بنجاح لكل مراحل الحفل و اجتيازهما لكل العقبات و العراقيل الموضوعة أمامهما من طرف

المعارضين لعقد هذا الزواج من الأقارب أو من الحساد أو من غيرهم، لأسباب مختلفة سنتعرض إليها لاحقا.

لكن هناك عدة سمات تميز الشخصيتان المحوريتان في الحفل عن البطل الأسطوري: إنهما يشتركان في أمر واحد، حيث توجه نقطة الاهتمام و الارتكاز إليهما، و يهدفان إلى غاية واحدة و لكن كل منهما له برنامجه الخاص به، و إن كانا يلتقيان في النهاية في نفس الغاية و لعل السمة البارزة التي تميز شخصية الفاعل في الحفل، تكمن في تلك الطريقة الخاصة التي يستعملها في تعامله مع بقية الشخصيات، إنه يؤثر على الحدث و يحركه و يتحكم فيه حسب الكيفية التي تناسب مقامه و الظرف الذي يوجد فيه، إنه يضع الحدث و يتلقاه في الآن نفسه، بصفة هادئة (passive) و بدون أية حركة هامة أو جهد عضوي كبير. إن مجرد حضوره الجسمي، يجلب الأنظار إليه و يجعل كل الأحداث التي يضعها الآخرون موجهة إليه و لأجله.

كل الناس تهتم به و تخدمه منذ البداية إلى النهاية، إلى درجة أنه ينعت إليه أحيانا من طرف الآخرين "بالملك" أو بـ "السلطان" بالنسبة للعريس، و بـ "الملكة" أو بـ "لالة مولاتي"، باللسان الدارج، بالنسبة للعروس.

إن البطل في قصتنا، بالرغم من أنه يتحكم بمعظم الأحداث، و يجعلها تتمحور حول شخصيته، إلا أنه لا يقوم بأية حركة هامة تتعدى الدور الاستعراضي الذي يلعبه و يميزه، باستثناء حدث واحد مركزي تبنى عليه، في الحقيقة، كل فلسفة الحياة و التواصل البشري و امتداده داخل الوجود، و هو عملية الاستهلاك الجنسي، التي تشكل نواة القضية في كل قصة زواج.

تحتل إذن شخصية الفاعل مكانة متألقة داخل حفل الزواج، و انطلاقا منها تبني مختلف الشخصيات علاقاتها و تحدد توجهاتها، كل حسب الدافع الذي

يحركه، فمنهم من يسعى حسب دافع القرابة أو الصداقة أو الجوار إلى تزكية هذه المكانة و يعمل على تثبيتها بكل الوسائل من دعم و خدمة متواصلة طوال مدة الحفل، و منهم من يعمل بالعكس على تحطيمها و إفشالها بشتى الوسائل، و لكن بصفة خفية و بدرجة كبيرة من الكتمان و الحذر حتى يكون النفع أكيد و السر مضمون، ينتمي أفراد الطائفة الأولى إلى العنصر الرابع "المناصر" (adjuvant) الممثل في الشكل، و يتكونون من العائلة المقربة للعروس و العريس و من باقي الأقارب و المعارف من الأصدقاء و الجيران، يعملون تحت لواء النصرة و العون للزوجين. يعمل أفراد هذه المجموعة بصفة نشطة و متواصلة بحيث يغطون كل المدة الزمنية التي يستغرقها الحفل، و يوجدون في كل الأمكنة التي يقع فيها الحدث.

كما أنهم يتحركون بصفة منظمة بحيث يتقاسمون الأدوار و المهمات فيما بينهم على خلايا صغيرة من الأعضاء. فمنهم من يختص مثلا بتزيين العروس و مرافقتها طوال مشوارها و ينتمون هؤلاء إلى العائلة المقربة جدا منها الأم و الأخت و العمة و الخالة، و يضاف إليهن أحيانا بعض الصديقات الحميمات لها، و منهم من يسهر على خدمة العريس من الأهل كذلك و من الأصدقاء المقربين له جدا، و منهم من يهتم بإعداد موكب الزفاف أو مكان الحفل أو باستقبال الضيوف أو بتحضير الأكل و إطعام الناس... إلى غير ذلك من الأمور.

إن حضور هذه الطائفة من الأشخاص ضروري جدا في الحفل لأنها تمثل البنية الصلبة و المنظمة التي يتوقف عليها نجاح هذا الح=فل أو فشله إذا لم تؤدي واجبها بالشكل المطلوب و لم تتفطن إلى مكائد و دسائس الطرف المعارض لختم عقد القران، كما سنرى ذلك بعد حين، إنها تصنع الحدث و تتحكم في سرعته و في بطئه، حسب المقام و الظرف الذي يستدعيه، تارة تزيد من حركته و قوته، لما

تستقبل موكبي العريسان بالزغاريد و التهاليل و بإشعال الأضواء النارية و المفرقعات و بأخذ الصور لهما و برشها بقطرات من الماء و ببعض من السكر، لما يرمز إليه ذلك من جلب الخير و السعادة لهما، و تارة أخرى تريثه و تنقص من سرعته و شدته، خاصة أثناء فترة الإطعام و الاستراحة التي تليها، كأنها لتثبته بعض الوقت داخل الزمن حتى تراجع أمورها أو تسترجع شيئا من القوة لتعيد الكرة من جديد بتفعيل أحداث أخرى. كما أنها تتحكم أيضا في نوعية الحدث، تراقبه و توجهه نحو المسلك الذي يجب أن يأخذه. بالإضافة إلى الحضور الدائم في كل مراحل الحفل و في كل الأمكنة التي يقع فيها و الجهد المبذول و المتواصل و العمل المتفاني و المنظم، يتسم بعض أفراد هذه الطائفة كذلك باليقظة و الحذر خاصة أولئك الذين يشرفون على الأمن و الحراسة العامة أو أولئك الذين يوجدون في الدائرة المقربة و الملازمة للزوجين من الأهل و الأحبة.

إنهم يراقبون تطور الحدث و يسهرون على سيره الحسن و يتدخلون لإصلاح كل خلل حل به، أو لاستئصاله تماما إن تعذر إدراكه و أصبح من اللازم بتره لكي لا يؤثر سلبيا على بقية الأحداث كما يحدث مثلا عند تصديهم لأية محاولة تهدف إلى إفساد جو العرس، سواء كانت عن قصد أو لمجرد العبث من طرف بعض الفتية الذين قد يتحرشون ببعض الفتيات أثناء فترة الرقص خصوصا، أو كما يحدث عند صرفهم خارج مكان الحفل، بشيء من اللين و الحكمة أو بنوع من التشدد إن تطلب ذلك مثلا، بالنسبة لمن يحضر بغير استدعاء، و هذا ما يحدث غالبا في مثل هذا الظرف حيث المغريات الكثيرة، و البطون مليئة و ما يؤدي إليه ذلك من انعكاسات سلبية. تشكل إذن هذه الطائفة من الأشخاص المحرك الرئيسي للحدث و البنية الرئيسية و المتينة التي يقوم عليها الحفل، و بدونها يلغي كل شيء و لا يستطيع الفاعل (sujet) تحقيق هدفه (الزواج).

إنها مسخرة له و لأجله، تقوم بخدمته و تسهر على تنفيذ مشروعه من البداية إلى النهاية تحت لواء المساعدة و التضامن و انطلاقا من عامل الرابطة الدموية أو الصداقة أو المحبة التي تربطها به.

إن العلاقة التي تجمع البطل بأعوانه يمكن وصفها إذن بالعلاقة البناءة و المتينة و المخالفة تماما كما سنرى، لتلك العلاقة الأخرى الهدامة و الهشة التي تربطه بخصومه من أفراد الطائفة الثانية الممثلة في العنصر الخامس من الشكل و الذي ينعت إليه بـ "المعارض" (opposant).

تتكون شخصيات هذه المجموعة الثانية المعارضة لمشروع الفاعل أيضا من بعض الأقارب الذين يقفون ضد عملية الزواج من الأساس، و أحيانا حتى من بعض المعارف من "الأصدقاء" و الجيران الذين لهم صلة ما بالموضوع و يسعون إلى إبطالها بكل الوسائل الممكنة و لو بالمكر و الخداع.

قد يحدث أحيانا تباين في الرؤية بين أقارب العائلة الواحدة التي ينتسب إليها العريس أو العروس بسبب هذا الزواج. فمنهم مثلا من يرغب في أن يتم بين أعضاء العائلة الواحدة، حفاظا على الرابطة الدموية و السلالة و على الثروة و الأرزاق و منهم من لا يهمه النسب و إنما مضاعفة هذه الثروة بالاقتران مع عائلة أخرى من نفس المستوى أو أكثر، و منهم من يفضل الانفتاح على أطراف أخرى، و لا يهمه في ذلك العرف أو المال، و إنما العلاقة العاطفية أو الجانب الجمالي أو الأخلاقي عند الشخص. قد يحدث أيضا نزاع بين عائلتين أو بين ثلاث حول أحقية من يفوز بصفقة الزواج، كأن تقوم عائلة ما بطلب يد فتاة لابنها من عائلة ثانية، فيحصل التفاهم و تتم الخطبة بينهما، إلا أن إحداها تتراجع عن موقفها لسبب ما و لصالح طرف ثالث، فتثور حافزة الطرف الخاسر و يتألب ضد الفائز

بالصفقة و ضد من نقضها في أول الأمر و يصبح بالتالي منافسا يسعى إلى الانتقام من الهزيمة التي حلت به.

كما قد يوجد أيضا من بين معارف الفاعل أو من بين من يتظاهرون بالصداقة نحوه أو من بين جيرانه في المسكن أو في العمل، من يعارضه و لا يكن له الود و لا يتمنى له الخير بسبب حادث ما وقع بينهما أو سوء تفاهم تعود جذورهما إلى فترة خلت أو لسبب بسيط يرجع إلى عامل الغيرة و الحسد و هو شر آفة قد تلم بالشخص، يجب التفطن لها و التمحيص فيها قصد اجتناب خطرها لأنها تسكن الباطن و لا تلمس في الظاهر إلا إذا هم صاحبها الضرب بها كعلاج يريح شيئا ما في نفسه.

و طبقا لهذه العوامل أو لجزء منها، تتولد صفة المعارضة و تصبح حقيقة مفزعة داخل حفل الزواج، ترسل خيوطها و سمومها كالأخطبوط محاولة خنق الحدث و قتله إن استطاعت أو تكبيله و عرقلته على الأقل قصد الحد من حركته و إبطال مفعوله بعض الوقت.

تتكون المجموعة المعارضة من عضو واحد أو اثنين على الأقل، و تتسم أيضا بجملة من الصفات تميزها عن أفراد الفئة الداعمة لشخصية الفاعل. تمتاز بقلة العدد إذن بالقياس مع الطبقة الأولى التي تحتوي على جمهور من الأشخاص، مما يدفع بها إلى العمل السري و المركز أساسا على الدائرة المقربة و المحيطة بالزوجين للنيل منهما مباشرة و بدون جهد كبير حيث كثيرا ما يحدث أن تربط نفس العريس ليلة المجامعة الجنسية أو أن تصاب العروس بنوع من المرض النفسي و الفشل العام و الخوف ترفض على إثره دعوة زوجها للفراش، نتيجة لأعمال السحر التي تمارس ضدهما من طرف هذه المجموعة المعارضة. إذا كانت أفراد الطائفة المساعدة، تنتشر في كل مكان يجري فيه الحفل و تسلك صفة

العلانية في تعاملها مع الحدث، فإن عناصر المعارضة يتحركون قليلا و يتواجدون إلا في الأماكن الحساسة حيث يتجمهر الناس، و غالبا ما يكونون في أطراف الحشد أو منعزلين عنه شيئا ما، كأن نراهم مثلا في مؤخرة الموكب المرافق لمطية العريس أو على ضفاف المكان المخصص للرقص و الغناء، و ينتهجون السرية و الحذر كوسيلة لتمرير دسائسهم من دون إثارة انتباه الآخرين.

إنهم يخفون نواياهم وراء منظر لائق و لكن مزيف. إنهم يرتدون هم أيضا أفخر الثياب و يتزينون بأنواع شتى من الحلي و الجواهر، و يتظاهرون بمد العون أحيانا عندما يقترحون المساعدة في تجميل العروس و تبديل لباسها أو في تقديم الأكل و الشرب لها و لقرينها، لأن الفرصة جد ملائمة لهم لمزاولة السحر و دسه في الثياب أو في الطعام أو في الشراب. بالإضافة إلى خاصية النفاق و التحرك المحدود و السري و الجهد المركز و الماكر، تتميز أيضا هذه المجموعة، على صعيد الملامح الشخصية بالتزمت و غياب البشاشة و البسمة الصادقة، مقارنة مع شخصيات الفئة المناصرة التي يظهر على محياتها و بدون اصطناع علامات الضيافة و البشاشة و الفرحة، و هذا ما يفسر ربما قوة الدافع الذي يحركها و المبني على الغيرة و الحسد أو على الانتقام للأسى الذي لحق بها من جراء خسارتها لصفقة الزواج و تألمها لرؤية اللؤلؤة بين أيدي الآخرين.

إن هذه العقدة النفسية و ما تحمله من قوة هدامة تفسر إذن تصرف هذه الفئة و تبرر كل الوسائل المستعملة من طرفها لضرب الحدث في الصميم، كما رأينا مع عملية السحر أو لعرقلته على الأقل و الحد من تفعيله بعض الوقت لما نحاول مثلا إفساد جو العرس الإيجابي بخلق نوع من البلبلة و التشويش داخل حلبة الرقص من طرف بعض عناصرها عندما يتحرشون جسديا أو معنويا على بعض الفتيات اللائي يرقصن أو عندما يثيرون الشغب و يخلون بالأمن بسرقة أحدهم أو بالتعدي

على حرمته بالسب و الشتم تحت مفعول السكر قصد إثارة التشاجر و الفوضى و ما يؤدي إليه ذلك من انعكاس سلبي على مجرى الحدث.

إن أدنى شيء تقوم به هذه المجموعة، إن لم تقم بأعمال مثيرة داخل الحفل هو أن تلتزم موقف المتفرج الهادئ و المنتظر لأن تقدم له الخدمة بالإطعام و الاسقاء و الترحاب كسائر الضيوف و المدعوين، و أحيانا تخرج قليلا عن هذا الموقف و خاصة عندما تشبع و ترتوي، فتسخر مثلا من هذا الطعام نفسه الذي أكلته واصفة إياه بالقليل و البسيط من حيث النوعية و المضمون و عدم ملائمته لهذا الظرف المتميز، أو تنتقد مثلا أهل الوليمة بصفة عامة في كل صغيرة و كبيرة، جاعلة منها عيوبا و نقائص تهدف من ورائها تشويه سمعتهم و الحط من قيمتهم أمام الناس.

و ما يؤكد ربما هذا الاحتقار الذي تكنه لأهل العرس و الجفاء في المعاملة هو شح النفس الذي تميزها و قلة السخاء حيث تقدم مثلا هدايا رمزية و شكلية بالقياس مع ما يدفعه أفراد الفئة الأولى من هيبات متنوعة و ذات قيمة مادية و معنوية للتعبير عن أحاسيسهم النبيلة و تمنياتهم الصادقة، كما تجري العادة في مثل هذا الظرف.

و خلاصة القول هو أن العلاقة التي تطبع شخصيات الحفل مبنية في رمتها على عامل الصراع بين قطبين مختلفين حول نقطة متنازع عليها، يمثلها العنصر السادس من الشكل الذي يرتب مختلف العلاقات، و تتجسد في قضية الزواج، حيث يسعى أفراد القطب الأول المتكون من الفاعل و أنصاره إلى إتمامها و الفصل فيها بشكل نهائي و مرض عبر سلسلة من الأحداث تمثل مراحل الحفل بينما يعمل عناصر القطب الثاني على إفسادها و الحيلولة دون وقوعها بشتى الوسائل عبر العديد من المحاولات الهدامة المعرقلة لها.

إن كل قطب يتعامل مع الأحداث حسب الدافع الذي يحركه و الهدف الذي يرمي إليه. فإذا كان التيار الأول و على رأسه الفاعل (العروس و العريس) يسعى إلى هدف نبيل و هو الاقتران الطبيعي بين طرفيه من خلال التلاحم الزوجي و يستند في ذلك على دعم مناصريه قصد تحسين حالته الاجتماعية، و تحقيق استقراره النفسي عبر بناء أسرته الخاصة به، فإن التيار الثاني يعمل على تكسير هذه الرغبة و بكل الطرق الممكنة، سواء بدافع الغيرة و الحسد أو بذريعة المحافظة على المصالح المادية و السلالة و الرابطة الدموية داخل نفس الأسرة التي ينتمي إليها الفاعل و عدم تقاسمها مع أسرة ثانية و مختلفة.

إن هذا الصراع القائم بين القطبين يدور إذن حول مشكلة طبيعية ينهك قوامها و هيكلها قوتين، الواحدة تبني و ترمم و الأخرى تهدم و تشوه، فإذا كانت الأولى تصنع الحدث الملائم و المناسب للظرف الذي يستدعيه، و تعالجه إذا حل به نقص أو انحرف عن مساره ، فإن الثانية، بالعكس تعمل على إزاحته عن سكته و تشويهه أو تهديمه بالكامل إن تمكنت من ذلك. في ظل هذا النزاع و تقلب الأحداث بين جهد مبذول و جهد مضاد تتفاعل علاقات مختلفة، منها ما يفرزها مباشرة هذا الاحتكاك و تعتبر رئيسية، و منها من تدور في فلكه، بصفة غير مباشرة و تظهر كنتيجة حتمية و لكن ثانوية يبرزها وجود الظرف بذاته.

أهم هذه العلاقات هي تلك التي تميز كل طرف و تجمع بين شخصيات كل منهما. الطرف الأول تربطه علاقة الود و الإيخاء و التضامن و الفرحة و الشعور الصادق و المتبادل، بينما الطرف المعاكس تطبعه كذلك علاقة التعاون و التضامن بين أفراده و لكن بصفة ظرفية و لأجل المصلحة الخاصة، كما يجمعه أيضا صفة النفاق و الغيرة و المكر و الحسد و الجفاء في المعاملة للطرف الآخر، إلى غير ذلك من الخصائص السلبية. بالإضافة إلى علاقات أخرى فرعية تميز بعض

الأفراد، كل حسب الغاية الثانوية التي يرمي إلى تحقيقها من خلال مجيئه إلى الحفل. فمنهم من يريد تزكية المحبة التي تربط بالأقارب حيث يرغب إلى رؤيتهم و صلة الرحم معهم، و منهم من يحاول إقامة علاقة تعارف و عاطفة مع الغير بالنسبة لبعض العزب أو العازبات الذين يبحثون عن قرائن لهم داخل الحفل، و منهم من يرغب بكل بساطة في تبديل الجو و قضاء بعض الوقت في الفرحة و النشاط مع الأحبة و الخلان، إلى غير ذلك من الأسباب العديدة و المتنوعة التي لا نبغي التعرض لها مخافة أن نقع في الاستطراد و نبتعد شيئا ما عن صميم الموضوع. الشكل التالي يلخص النزاع القائم بين طرفي القضية، في مختلف نواحيه.

الطائفة الأولى المناصرون	الموضوع الزواج	الطائفة الثانية المعارضون
العلانية في العمل	→ ⊙ ←	السرية في العمل
عمل منظم	→ ⊙ ←	عمل مركز
تواجد شامل	→ ⊙ ←	تواجد محدود
تصنع الحدث	→ ⊙ ←	تهدم الحدث
تحرك الحدث	→ ⊙ ←	تعرقل الحدث
تزين الحدث و تصونه	→ ⊙ ←	تشوه الحدث
تخدم الآخرين	→ ⊙ ←	تتلقى الخدمة
نية صادقة	→ ⊙ ←	نية مبينة و ماكرة
مضيافة و بشوشة	→ ⊙ ←	شحيحة و مزمته
تقدم هدايا فاخرة	→ ⊙ ←	تقدم هدايا رمزية
حب و مودة	→ ⊙ ←	احتقار و جفاء

VII- التشاكل و الترابط بين التعبير و المضمون "الموكب الزفافي":

الزواج أساس تكوين الأسرة و هو نظام من أهم النظم الاجتماعية في حياة الأفراد و الجماعات، كما يعمل على دعم التضامن الاجتماعي و توسيع قاعدة

التعامل داخل المجتمع، و يخضى بأهمية خاصة في المجتمعات التي تخضع لتقاليد القرابة.

و لكي يتم هذا الزواج، هناك عادات و ممارسات تجسد ذلك و من بينها الموكب الزفافي طبعا في ثنائية الموكب للعروس و العريس.

و سوف يتضح ذلك جليا من خلال محاولة دراستنا لذلك للموكب بالاستعانة بالدراسة التي قام بها الباحث الفرنسي J. Coutés في دراسته للموكب الجنائزي في إحدى القرى الريفية في فرنسا و النموذج يكون ممثلا كالتالي:

النموذج: ح2 ----------> ع1، ع2، ع3

عرف هذا الموكب منذ القدم، إلا أنه يختلف في صيغته الممارسة من بيئة إلى أخرى و من عهد إلى آخر، هذا طبعا لاختلاف الثقافات و المعتقدات.

الموكب الزفافي نجده مكونا مثله مثل الكلام، إلا أنه يحتاج إلى تفكيك و تحليل، ذلك أنه يشمل مظهرا مزدوجا من حيث موقع الناس في الموكب الزفافي، الموكب الخاص بالزوجة و الموكب الخاص بالزوج، كما يتسنى لذلك وسائل نقل بالنسبة للرجل نجد الحصان أو السيارة، أما بالنسبة للمرأة السيارة و في بعض الحالات الاستثنائية الطائرة و الباخرة إذا كانت المسافات بعيدة.

كما أن هذا الموقع مرتبط على الأصح "بالدال" و من جهة أخرى "دلالة" أكثر عمقا متصلة بالمدلول.

قرب	≈	**صلة تقارب اجتماعي**	التلاحم و التباعد يكون نسبيا
بعد	--	**صلة تباعد اجتماعي**	
المقدمة	**عكس**	**المؤخرة**	
المتلاحم	**عكس**	**المتباعد**	
كبار	**عكس**	**صغار**	

فقد نشر تحليل الموكب الجنائزي في "مجلة الثقافة الشعبية" و ذلك من خلال الترجمة في التي قاما بها الأستاذين: عبد الحميد بورايو و الأستاذ بن مالك رشيد العدد (3) 1995 ص 75. يصحب هذا الموكب تهليلات و أناشيد، و أحيانا فرقا موسيقية مثل فرقة "قرقابو" و التي غالبا ما تكون الإيقاع الموسيقي لأحدث الأغاني في ذلك الفصل، هذا بالنسبة لكلا الموكبين. و فيما يخص موكب العروس، أي عند وصول الموكب الزفافي للعروس إلى البيت الزوجية أو إلى قاعة الحفلات فتغنى هذه الأنشودة التي تسمى بالعامية "التحواف" و غالبا يكون نصها كالتالي:

اصلا و اسلام عليك يا رسول الله (2)

يا جاه سيدنا محمد الله مع الجاه العالي (2)

تزغرد النسوة

بسم الله و اصلا على النبي

بسم الله و اصلا على النبي (3)

يا زارعين العرص بنيتي زينة بلا خرصة (1)

بسم الله و اصلا على النبي (2)

يا زارعين الحلحال بنيتي زينة بلا خلخال (1)

بسم الله و اصلا على النبي (2)

يا زارعين العرقوس بنيتي زينة بلا حرقوس (1)

بسم الله و اصلا على النبي (2)

يا زارعين الشيحة بنيتي زينة بلا ريحة (1)

بسم الله و اصلا على النبي (2)

يا زارعين البسمة بنيتي زينة بلا وشمة (1)

بسم الله و اصلا على النبي.

بسم الله و اصلا على النبي

بسم الله و اصلا على النبي

بسم الله و اصلا على النبي.

ما يمكن استنتاجه من خلال هذه الأنشودة هو التأكيد على جمال المرأة الطبيعي و كأنها في حالة مواجهة للطرف الآخر (أهل العريس)، و الحقيقة مغايرة لذلك الجمال الطبيعي فلو أحصينا الأموال المكلفة لجعل تلك العروس و هي جالسة على كرسيها لتبدو كتحفة، سواء من الحلي أو من أدوات التجميل كذلك إذا تكلمنا عن الشعر و صبغاته المختلفة الألوان و عن تسريحاته و التي يكون ثمنها أحيانا يتعدى الأربعة آلاف دينار جزائري. و ما يمكن ذكره في هذا الصدد هو أن خاصة في فصل الصيف أي موسم الأفراح و المناسبات و معظم صالونات الحلاقة تكون مملوءة لذلك عادة ما تذهب العروس هي و رفيقاتها أو قريباتها في وقت مبكر هذا قصد تزيينها حتى من الناحية الجسدية و هو ما يعرف – التجميل أو l’esthetique بحيث تنزع الشعر الزائد عن الوجه و فوق الشفة العليا و تحت الإبطين و على الساقين و الذراعين و العانة. و بقية المناطق التي يكثر فيها الشعر. و ذلك باستعمال ما يعرف بالشمع[69] المساعد على نتف الشعر، فمنه ما يباع في السوق و منه ما يحضر فعلى العروس أن تكون ناعمة الملمس نظيفة من الشعر الزائد، فهذه الليلة بالنسبة لها مهمة جدا خاصة و أنها سوف تلتقي بعريسها دون أي حجاب و هذا ما يتجلى في علم النفس بحيث أن الانطباعات الأولى هي الانطباعات الأقوى أثرا في النفس و أكثرها دوما و رسوخا.

[69]- غالبا يصنع من السكر المذاب مع الماء، يغلى مدة من الزمن ثم يوضع عليه قطرات من الليمون حتى يصبح مثل المطاط و بعد أن يبرد يوضع فوق المنطقة المراد تنيفها من الشعر و يترك مدة ثم ينزع و غالبا ما يؤذي و يسمى بـ "la cire".

ودائما بصدد الحديث بصدد الحديث عن الموكب فما يمكن قوله هو أن الفئة الغالبة تكون متقاربة في السن و بالضبط لسن العريس كما أنه ما يمكن ملاحظته هو أنه لا يمكن عكس المسار الاتجاهي مثلا الموكب في الأول و العريس في الأخير.

و ما يجعل الزواج أكثر انسجاما مع الموكب الزفافي فإن الغناء، الرقص، اللباس الحسن، الحصان، الفرقة الموسيقية هي بمثابة السند الدال على فكرة الزفاف كما أننا إذا راعينا أولا موقع الناس بالنسبة للعريس (الحصان) و العروس (السيارة) فما يمكن استنباطه مقابلة تمفصل امتداد الموكب وفق العلاقة و قرب vs بعد، يتصل موقع أعضاء الموكب هذا (قرب عكس بعد) بالدال (التعبير) هو قابل للترابط بين منظور المدلول بالعلاقة الاجتماعية القائمة بينها و بين العريس أو العروس.

فالفضاء المستعمل هنا للحديث عن شيء آخر غير الفضاء أي عن طبيعة الرباط الاجتماعي الذي يوجد بين أعضاء الموكب و الذين يرافقونه إلى بيته.

فالموقع الفضائي للمشاركين في علاقاتهم ببعض و ليس و ليس في علاقاتهم بالعريس على أنها شكلا للتعبير.

فلو جعلنا مقابلة بين الصفوف الأولى و الأخيرة للموكب فالأولى أكثر حماسا و الأخيرة أقل.

و فيما يخص الزمن الزمن يمكن تحديده من وقت المغرب إلى العشاء اللهم في بعض الاستثناءات.

الموكب الزفافي على شكل حلقة بالنسبة للرجل بينما المرأة على مسار طولي (السيارة). من هنا تتضح طبيعة الترابط المطروح بين صعيدي الكلام، التعبير و المضمون.

فمثلا إذا اعتمدنا على عملية الانتقال من أ إلى ب أو تغيير في الدوال أو حذفها طبعا، المدلول سوف يتغير.

مثلا نفي الموكب المدلول حتما سوف يتغير.

	أ	≠	ب
دال (تعبير)	**أكثر حماس** **أقرباؤه** **الاهتمام بالهندام**	≠ ≠ ≠	**أقل حماسا** **أصدقاؤه** **اللامبالاة**
مدلول (مضمون)	**زواج** **فرح**	≠ ≠	**طلاق** **حزن**

فالمحور الطولي للموكب يتمفصل حسب أعلى ≠ أسفل ، الأمام ≠ الأخير.

هذا الوصف المختصر للموكب الزفافي يقودنا إلى إثارة نقطة منهجية معينة، فقد أشرنا إلى أن الكلام عن الشكل يفترض حضور شبكة من العلاقات، البنيات، سواء على صعيد التعبير أو المضمون، فالانتقال من امتداد الموكب إلى تمفصله حسب المقابلات المحصاة. فالكلام ليس فقط ذو صعيد مزدوج دال و مدلول أو تعبير و مضمون بل هو قابل للتمفصل و من هنا تحليله و تفكيكه إلى عناصر مكونة سواء على صعيد الدال أو المدلول.

فالقول بأن الموكب الزفافي هو كل يعني التأكيد على طبيعته الممتدة كما أن الجزم بأن له معنى يعني إسقاط المتقطع على الممتد و للتعرف على العلاقات يجب وجود حدود يقوم عليها.

من هذا المنظور لا شك أن مثالنا حول الموكب أكثر أهمية من نموذج الشيء في الحدود التي يسمح فيها وصفنا للشيء بأن يكون أكثر سذاجة فالوحدات غير معطاة دفعة واحدة إنما تبنى انطلاقا من شبكات العلاقات المتعرف عليها.

فالانتقال من قطب إلى قطب بصفة تدريجية.

المقدمة ------> الموكب ------> المؤخرة

أجواء سعيدة   سيمياء سعيدة   أقل حماسا

الرقص، الغناء، السيارات، الفرس... كلها دوال تختلف إلا أن المدلول واحد. و على ذكر السيارة، أي السيارة الخاصة بنقل العروس من بيت أهلها فعادة ما تكون مزينة بشكل جميل ملئ بالأزهار الاصطناعية فأحيانا تكون لأحد الأقرباء و أحيانا أخرى تكرى و هذه الظاهرة قد انتشرت كثيرا في المجال التجاري ألا و هي كراء السيارات.

و خلاصة كلامنا عن الموكب الزفافي هو أنه بالرغم من تعدد أشكاله و هذا مواكبة للمسار التاريخي و الزمني أي من الهودج إلى وقتنا الحالي يبقى هذا الموكب عنصر أساسي في عملية الزواج و يحتفظ بخصوصيته و ذلك في احتفاظ الذاكرة الشعبية بالممارسات و الطقوس المصاحبة له كإرث ثقافي يصاحب المرء في مساره الحياتي.

خاتمة:

أرجو أن أكون قد أصبت الموضوع، على الأقل في بعض نواحيه، و بقدر من العناية تكفي لإثارته و التعريف به، و لو جزئيا، دون الإلمام به كليا، لأن ذلك يتطلب، مما لا ريب فيه، جهدا أكبر و مادة غنية بالمراجع، سواء منها التي تخص الصورة الفوتوغرافية، أو تلك التي تهتم بظاهرة الزفاف و الاحتفال به، أو تلك التي تعني مباشرة طريقة التحليل.

إن نقص المصادر ذات الصلة بالموضوع، أعاقني كثيرا خلال البحث و بلورة الأفكار، و جعلني أعتمد على القدر المتوفر منها و على ما استطعت جمعه من معلومات متناثرة هنا و هنا في طيات الكتب، و على ما توصلت إليه من اجتهاد خاص. بالإضافة إلى ذلك، فالأمر ليس بالسهل و إنما في غاية من الصعوبة و التعقيد لأنه يمس حياة الأفراد المختلفة من شخص إلى آخر و يتعرض إلى تقلبات النفس و بواطنها، طبقا لاختلاف الطبائع و الميول و الرغبات و المعتقدات. ثم إن التعامل مع موضوع حساس كهذا، و بدون الاعتماد على مرجعية نصية، تحدد شكله و مضمونه، جعلني ألاقي بعض الصعوبات في إيجاد نموذج خاص من الأعراس للدراسة، و أكتفي في النهاية، بمعالجة الشائع منها، دون التعرض إلى بقية أنواع الأزفة مثل العرس ذي الطابع الديني أو ذي الطابع الفولكاوري الشعبي المعروف خاصة في أعماق البادية و الذي لا زال يعتمد على الأصالة و العراقة، و يتميز بخصائص منفردة، أنوي التعرض إليها بالدراسة و التحليل، في فرص أخرى إن شاء الله تعالى.

مراجع البحث:

I- المراجع باللغة العربية:

أ/ أمهات الكتب:

1/- الجاحظ، "البيان و التبيين" شركة الكتاب اللبناني، بيروت 1968.

2/- ابن خلدون، "المقدمة" دار الشعب، القاهرة.

3/- ابن سينا، "العبارة من الشفاء"، الهيئة المصرية العامة، القاهرة 1970.

4/- الغزالي، "معيار العلم"، دار المعارف، القاهرة 1963.

5/- الغزالي، "إحياء علوم الدين".

ب/ المراجع العامة:

6/- بيير جيرو، "علم الدلالة"، ترجمة، د. منذر عياشي.

7/- التهانوي، "كشاف اصطلاحات الفنون"، ط. اسطمبول 1984.

8/- الجرجاني السيد الشريف، "التعريفات"، ط. مصطفى البابي الحلبي، القاهرة 1938.

9/- فوزية ذياب، "القيم و العادات الاجتماعية"، دار النهضة، بيروت 1980.

10/- مصطفى الخشاب، "دراسات في الاجتماع العائلي".

11/- سعيد يقطين، "القراءة و التجربة"، دار الثقافة، الدار البيضاء 1985.

12/- مارسيلو راسكال، "الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة"، ترجمة حميد الحمداني، م. العمري، عبد الرحمن طنكول، م. ولي، مبارك حنون، ط. افريقيا الشرق 1987.

13/- رامز إلياس، "مدخل إلى السيميوطيقا"، ترجمة سيد قاسم، نصر حامد أبو زيد، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 1987.

II- المراجع باللغة الأجنبية:

أ/ المراجع العامة:

14/- مصطفى بوتفنوشت، "الثقافة في الجزائر، حقيقة و أوهام" الشركة الوطنية للطباعة و النشر، الجزائر 1982.

Mostafa Boutefnouchet, la culture en Algérie, SNED, Alger 1982.

15/- إيميل بيسونس، "الاتصال و التركيب"، PUF باريس 1967.

E. Buyssens, « la communication et l'articulation », PUF, Paris 1967.

16/- مالك شبل، "الجسم في التقاليد في المغرب العربي"، PUF، باريس 1984.

Malek Chebel, « le corps dans la tradition au maghreb », PUF, Paris 1984.

17/- جيزال فروند، "الصورة الفوتوغرافية و المجتمع"، م. سوي 1974.

Gisele Frund, « photographie et societé », SEUIL 1974.

18/- جي جوتي، "مقدمة في سيميولوجية الصورة"، ط. كوربي 1984.

Guy Gauthier, « initiation à la sémiologie de l'image », Ch. Corbet 1984.

19/-ج بيننو، "ذكاء الإشهار"، روبير لا فونت، باريس 1972.

G. Peninon, « intelligence de la publicité », R. Laffont, Paris 1972.

20/- لوي بيترو، "رسائل و إشارات".

Louis Prieto, « messages et signaux ».

21/- منصر رويسي، "السكان و المجتمع في المغرب العربي"، ديوان المطبوعات الجامعية، تونس 1983.

Moncer Ruissi, « population et societé au maghreb », O.P.U, Tunis 1983.

22/- سوزان سونتاج، "حول الصورة الفوتوغرافية"، ط. 10/18، باريس 1983.

Susan Sontag, « sur la photographie », Ed. 10/18, Paris 1983.

ب/ المراجع المعتمدة في التحليل:

23/- رولان بارث، "محاولات نقدية"، ط. بوان باريس 1981.

R. Barthes, « essais critiques », Point, Paris 1981

24/- رولان بارث، "الغرفة المضاءة"، ط. جالمارد 1980.

R. Barthes, « la chambre claire », Gallimard 1980.

25/- رولان بارث، "درجة الصفر في الكتابة"، ط. بوان مايو 1978.

R. Barthes, « le degré zéro de l'écriture », Point Mayeux 1978.

26/- رولان بارث، "شاعرية النص"، ط. بوان مايو 1979. فرنسا

R. Barthes, « poétique du récit », Point Mayeux (Eure1979).

27/- جيرار جينات، "صور I"، ط. بوان 1966.

G. Genette, « Figures I », Points 1966.

28/- 27/- جيرار جينات، "صور II"، ط. بوان .1979

G. Genette, « Figures II », Points 1979.

29/- جيرار جينات، "صورIII"، ط. سوي 1972.

G. Genette, « Figures III », Seuil 1972.

30/- أ.ج غريماس "المعنى"، سوي 1970.

A.J. Greimas, « du sens », seuil , 1970.

31/- فيليب هامون، "مقدمة في التحليل الوصفي"، ط. هاشيت 1981.

Philippe Hamon, « introduction à l'analyse du déscriptif », Hachette 1981.

32/- رومان جاكوبسون، "مقدمات في اللسانيات العامة"، جالمارد 1974.

Roman Jakobson, « essais de linguistique générale », Gallimard/Seuil 1974.

33/- جاب لينفلت، "محاولة لنموذجية السردية"\ن ط. ج. كورتي 1981.

Jaap Lintvelt, « essai de typologie narrative », José Corti 1981.

34/- فرديناند دي سوسير، "دروس حول اللسانيات العامة"، ط. بايو 1969.

Ferdinand De Saussure, « cours de linguistique générale », Ed Payot 1969.

35/- زيفتان تودوروف، "الأدب و الدلالة"، لاروس 1967.

Tzevetan Todorov, « littérature et signification », Larousse Evreux 1967.

36/- زيفتان تودوروف، "شاعرية النثر"، بوان 1980.

Tzevetan Todorov, « poétique de la prose », Point 1980.

37/- مؤلف جماعي "اتصالات 8. التحليل البنيوي للنص"، بوان 1966.

Communications 8, « l'analyse structurale du récit », Points 1966.

38/- مؤلف جماعي تحت إشراف أ. كبدي فارقة "نظرية الأدب"، ط. بيكار 1981.

Ouvrage collectif présenté par A. Varga, « théorie de la littérature », Picard 1981.

39/- محمد نور الدين أفاية، "الخطاب السينمائي بين الكتابة و التأويل"، منشورات عكاظ، الرباط 1988.